

ادبی تنقید کے  
لسانی مضمرات

پروفیسر ذلیل احمد ریک

# ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

# ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

سابق صدر شعبہ لسانیات  
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

بک ٹاک

میاں جمشید زمر، 3 میل روڈ، لاہور

# ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

پروفیسر مرزا ظلیل احمد بیک

جملہ حقوق بحق ناشر محفوظ ہیں

ناشر ————— بک ٹاک، لاہور

اشاعت ————— 2016ء

طبع ————— ہاشمی پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ————— 800/- روپے

بک ٹاک ————— میاں جمیر زوق، ٹیکسٹائل روڈ لاہور

فون ————— 042-36374044-36370858-36303321

Email: book\_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

## فہرست

۷	دیباچہ	
۹	ادبی تنقید کے لسانی مضمرات	-۱
۱۵	معاصر اردو افسانہ : زبان اور اسلوب	-۲
۳۳	'روحِ ہائی' - ایک دلت بیانیہ	-۳
۵۷	تائیدیہ تنقید	-۴
۶۹	تائیدیہ تنقید	-۵
۷۷	ماہنامہ جدیدیت - ایک خاکہ	-۶
۹۳	ساختیاتی و پس ساختیاتی فکریات دور گوپی چند نارنگ	-۷
۱۰۳	ماہنامہ جدیدیت کا نیا چشمِ دید اور وہاب اشرفی	-۸
۱۱۱	معاصر تنقیدی رویے اور ناصر عباس نیر	-۹
۱۱۷	اسلوبیات کی اہام و تعلیم	-۱۰
۱۲۳	اسلوبیاتی تنقید اور ملحق تبسم	-۱۱
۱۲۹	فیض کی نظم 'جھانک'	-۱۲
	(ایک اسلوبیاتی مطالعہ)	
۱۳۵	غالب - ایک سادہ بیان شاعر	-۱۳
۱۵۹	شبلی کا تصور لفظ و معنی	-۱۴
	(اشعر الہم کے حوالے سے)	

- ۱۵۔ فراق گہد کچھری کی سنگھار دس کی شاعری  
(’دوب‘ کی رباعیوں کا مجموعی مطالعہ) ۱۶۵
- ۱۶۔ آزاد نائن ملا کے نثری الکوار ۱۷۹
- ۱۷۔ رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر ’مزعج‘ ان علی گڑھ  
(ایک تنقیدی جائزہ) ۱۸۷
- ۱۸۔ مسعود حسین خاں کا نظریہ شعر اور شعری حرکات و انکسابت  
(ایک منظر کی یادداشت) ۱۹۹
- ۱۹۔ ’اقبال کی فطری و محلی شعریات‘، اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافہ ۲۱۱
- ۲۰۔ ’نکاح آبد پانی‘ کے سفر نامے ۲۱۹
- ۲۱۔ ’جاتے جاتے‘ - ایک مطالعہ ۲۳۱

## دیباچہ

زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے؛ لیکن زبان قائم بالذات ہے، ادب قائم بالذات نہیں۔ زبان کے بغیر ادب معرض وجود میں نہیں آسکتا، اسے قدم قدم پر زبان کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان پہلے ہے اور ادب بعد میں ہے۔ اگر ادب کا وجود نہ ہو تب بھی زبان پھل پھول سکتی ہے اور قائم رہ سکتی ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل کے دوران زبان بھی ایک نوع کے تخلیقی عمل سے گذرتی ہے، اور 'لائف' سے 'پول' بن جاتی ہے (یہ دونوں اصطلاحیں فرڈی نیٹز ڈی سیسج رکی ہیں)۔ ادیب کے تصرف میں آنے کے بعد عام زبان (معمول [Norm] کے مطابق کام کرنے والی زبان) تخلیقی زبان کا وہجہ حاصل کر لیتی ہے جس کے نتیجے میں یہ اپنے ترسیلی والہائی فرائض سے صرف نظر کر کے جذبہ احساس کی ترجمانی کا کام، یعنی Emotive and expressive functions انجام دیتے لگتی ہے۔

ادب میں زبان کے تعامل سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی جانب سب سے پہلے روسی ہیگت پسندوں نے توجہ دی (مکاہوکی نے شعری زبان کے حوالے سے 'فورمراڈنگ' کا نظریہ پیش کیا)۔ مغرب کی 'نئی تنقید' اور 'عملی تنقید' کے لسانی مضمرات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے دوران فرڈی نیٹز ڈی سیسج (جو لسانیات جدید کا ابوالہا ہے) کے تازہ لسانیاتی افکار بالخصوص لسان کو شروع حاصل ہوا جس نے فرائض کی فکری و دانشورانہ فضا کو گہرے طور پر متاثر کیا۔ یہاں ساختیات (Structuralism) کی بنیاد سیسج رکی کی پیش کردہ لسانیاتی ماڈل پر رکھی گئی۔ ساختیاتی وہیں ساختیاتی مفکرین میں رولاں بارت کے علاوہ مھل فوک اور ڈاک دریا بھی سیسج رکی لسانیاتی فکر سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ فرانسیسی مفکرین نے (ہاں شنائے لاکاں جواکب ماہر تحلیل نفسی [Psychoanalyst] تھا) سیسج رکی کے زیر اثر ساختیاتی وہیں ساختیاتی تنقید کی راہ ہموار کی جس کے لسانی مضمرات کسی سے پوشیدہ نہیں۔ زیر نظر کتاب کا پہلا مضمون

## ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نئی تصویر نے لسانیات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے، چنانچہ لسانیات کی کا حلقہ آگئی اور فہم و بصیرت کے بطریق تصویر کو نہ تو سمجھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھایا جاسکتا ہے (سمجھانے کے لیے پہلے سمجھنا ضروری ہے)۔

گذشتہ چند برسوں کے دوران، میں نے نئے اور پرانے دونوں طرز کے موضوعات پر لکھا ہے۔ چوں کہ میں نے ادب کے علاوہ لسانیات میں بھی پیشہ وارانہ تربیت حاصل کی ہے، اس لیے اسلوبیات / اسلوبیاتی تنقید اور لسانیات سے مجھے خصوصی دل چسپی رہی ہے کہ یہ لسانیات ہی کی شائیں ہیں۔

لسانیات میں اعلیٰ اختصاص رکھنے کی وجہ سے مجھے نئی تصویر سے بھی دل چسپی پیدا ہوئی جس کی بنیاد سب سے زیادہ لسانیاتی فکر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعبہ لسانیات (فنی گزہ مسلم یونیورسٹی) کی صدارت کا عہدہ سنبھالنے کے بعد میں نے ۲۰۰۳ء میں لسانیات اور نئی ادبی تصویر ("Linguistics and New Theories of Literary Criticism") پر اپنے شعبے کے زیر اہتمام ایک کل ہند سیمینار کا انعقاد کیا، جس میں ملک کی مختلف یونیورسٹیوں کے تقریباً دو درجن اساتذہ اور محققین کاروں نے شرکت کی اور نئی تصویر کے مختلف پہلوؤں پر مقالات پڑھے جن میں وہاب اشرفی، نظام صدیقی، قاضی افضل حسین، شافع قدوائی، مظفر، چودھری ابن انصیر، علی رفاد خٹمی، سید امتیاز حسین اور مسعود علی بیگ کے نام بھی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ اس سیمینار کا افتتاح گوپتی چند نارنگ نے فرمایا اور کلیدی خطبہ کپور (جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی) نے پیش کیا۔

زیر نظر مجموعے کے ابتدائی بعض مضامین نیویارک میں قیام کے دوران لکھے گئے۔ میں نے وہاں کی لائبریری (نیویارک پبلک لائبریری) سے خاطر خواہ استفادہ کیا جہاں کتب و رسائل کا بے پناہ ذخیرہ موجود ہے۔ اس مجموعے میں اسلوبیات پر بھی تین مضامین شامل کیے گئے ہیں اور چند مضامین پرانے موضوعات پر ہیں۔ مجھے قوی امید ہے کہ ادبی تنقید سے دل چسپی رکھنے والے اعلیٰ علم اس مجموعہ مضامین کو بطور حسین دیکھیں گے۔

مرزا ظلیل احمد بیگ

”محررین“

۱۸ جون ۲۰۱۲ء

اقرا کالونی، انیسویں سید محمد علی گزہ

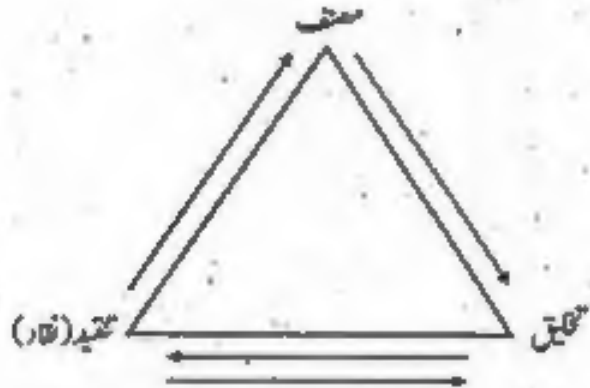


## ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

ہمارے حراج دلیل نہیں کہ کسی زبان میں تنقید اس وقت معرض وجود میں آتی ہے جب اس زبان میں ادب کا فروغ عمل میں آچکا ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق کے لیے اس کے خالق یعنی مصنف (Author) کا ہونا بھی ضروری ہے۔ مصنف تخلیق اور تنقید یہ تینوں مل کر ایک مثلث بناتے ہیں۔ مصنف اور تخلیق کے درمیان رشتہ پہلے استوار ہوتا ہے، اور تخلیق کا تنقید (یا نقاد) کے ساتھ رشتہ بعد میں قائم ہوتا ہے۔ تخلیق کلیہ مصنف کے تابع ہوتی ہے، یعنی کہ جیسا اور جس خیال، نظریے یا طرز فکر کا مصنف ہو گا ویسی ہی اس کی تخلیق ہوگی۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب اپنے سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔ یہ ایک قدیم تصور ہے، اور یہ بات اس لیے درست نہیں کہ سماج خواہ کیسا بھی ہو، ادب دیرپا عی ہوگا جیسا کہ اس کے مصنف کی فضا ہوگی۔ بہت سی باتیں جو سماج میں کہیں نظر نہیں آتیں، لیکن ادب میں ان کا وجود ہوتا ہے۔ اسی طرح بہت سی باتیں جو سماج کا حصہ ہیں، ادب میں ان کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔ لہذا یہ کہنا کہ ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے یا سماج کے تابع ہوتا ہے، درست نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ مصنف بھی جو سماج کا ایک فرد ہوتا ہے، سماج کے تابع (یا پورے طور پر تابع) نہیں ہوتا۔ وہ کبھی کبھی سماج سے بغاوت بھی کر بیٹھتا ہے، اس کے بنائے ہوئے اصولوں اور قاعدوں کی لٹی بھی کرتا ہے، بلکہ اس کے بندھنوں اور پابندیوں کو توڑنے کی کوشش کرتا ہے، کیوں کہ اس کی اپنی آئینہ یا لونی ہوتی ہے جو اس کی رہبری کرتی ہے۔ سیاست، اور اخلاقیات (جس کا مذہب سے گہرا تعلق ہے) دونوں سماجی ادارے ہیں اور ہر سماج کسی نہ کسی طور پر سیاسی اور مذہبی اخلاقی بندھنوں میں جکڑا ہوتا ہے۔ مصنف کی آزاداندیشی یا اس کی باطنیہ فکر یا آئینہ یا لونی سماجی اداروں کے نظریات و اعلان کے ذریعے اصولوں کو صد تسلیم کرنے کی پابندی نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض سیاسی رجحان کی بنا پر ہم چند کے افسانوی مجموعے سوز و گم (۱) کی بلور

## اولیٰ تنقید کے لسانی معصومیت

اخلاقی وجہ کی بنا پر ایک دوسرے افسانوی مجسمے انکارے (۲) کی قطعی عمل میں آئی تھی۔ کسی مصنف کا اپنی تخلیق کے ساتھ بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اگر کچھ پوچھا جائے تو ادب سماج کا نہیں، بلکہ اس کے خالق یعنی مصنف کے ذہن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ یہ اس کے خیال، فکر اور آئیڈیالوجی کی عکاسی کرتا ہے۔ مصنف اپنی تخلیق سے جتنا زیادہ قریب ہوتا ہے، تنقید یا نقاد سے دوا تخاصی دور رہتا ہے۔ مصنف کا تنقید سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، لیکن تنقید (یعنی نقاد و دیگر نقاد) کا رشتہ تخلیق سے بھی ہوتا ہے اور اس کے خالق (مصنف) سے بھی۔ مصنف، تخلیق اور تنقید (نقاد) کے مابین رشتہ ایک مثلث کی شکل اختیار کر لیتا ہے:



اس مثلث پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ مصنف کا براہ راست تعلق تخلیق سے تو ہے، لیکن تنقید یا نقاد سے اس کا کوئی رشتہ نہیں؛ لیکن نقاد کا رشتہ تخلیق سے بھی ہے اور مصنف سے بھی۔ نقاد اور مصنف کے درمیان رشتے کی نوعیت یک طرفہ ہے، جب کہ تخلیق اور تنقید (نقاد) کے درمیان رشتہ دو طرفہ ہے۔ نقاد اور مصنف کے اس روایتی رشتے پر نہ صرف روکی ہیئت پسندوں نے کاری ضرب لگائی، بلکہ عملی تنقید، نئی تنقید، نئی امریکی تنقید، سائنسیاتی دیکھ سائنسیاتی تنقید اور اسلوبیاتی تنقید کے ماہرین نے بھی مصنف کے وجود کی لگی کرتے ہوئے صرف تخلیق یا فن پارے کو خود منظمی میں کر اپنے تنقیدی فرائض اہتمام دیے۔ روایتی ادبی تنقید کی رو سے تخلیق نقاد کو متاثر کرتی ہے اور نقاد اس کا اثر کو قاری تک پہنچاتا ہے۔ یہ تاثر کئی نقادوں کے درمیان مختلف ہے۔ مگر یہ ہے، جب کہ تخلیق وہی رہتی

## ادبی تنقید کے لسانی معیار

ہے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ غلام جس طرح چاہتا ہے تخلیق کی تشریح (Interpretation) کرتا ہے۔ اس میں اس کی اپنی پسند یا پسند کو حصہ جھڑپ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کے دوران اس کے اپنے نظریات، عقائد اور اہل بالوں کی حاوی رہتی ہے۔

ادب اور سوانح کے تعلق سے یہ بات غور و خاطر دینی چاہیے کہ ادب سوانح کی رہبر، نگر، نمائندہ، ہیکل یا تو سوانح کا ہے یا تاریخ کا۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ ہر گز اس خیال سے نہ کرنا چاہیے کہ اس سے ہمیں معلومات حاصل ہوں گی یا ہمارے علم میں کسی قسم کا اضافہ ہوگا۔ ادب کا مقصد نہ تو رہنمائی ہے اور نہ اطلاع رسانی، اور نہ ہی کسی ادیب پر یہ ذمہ داری یا پابندی عائد ہوتی ہے کہ سوانح میں اچھا یا برا جو کچھ بھی واقعہ اور واقعہ اس کی دور پر رنگ کرے یا ظلم کا خزانہ ہمارے سامنے پیش کرے۔ یہ بات طے شدہ ہے کہ ادب (یا ادبی متن) میں جو کچھ بیان کیا جاتا ہے، اسے ادب یا متن سے باہر Verify نہیں کیا جاسکتا، یعنی اس بات کی تصدیق نہیں کی جاسکتی کہ ادبی متن میں جو کچھ کہ گیا یا بیان کیا گیا ہے وہ سچ ہے یا سچ نہیں ہے، کیوں کہ متن اور حقیقی دنیا (Text and reality) میں زمین و آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ سوانح اور تاریخ حقیقی دنیا یا Reality سے جتنے زیادہ قریب ہوتے ہیں، ادب اس سے اتنا ہی دور ہوتا ہے، کیوں کہ ادب لسانہ ہے، حقیقت نہیں (Literature is fiction, not fact)۔ اسی لیے ادب میں ترکیبی وزن (Communicative load) بہت کم ہوتا ہے۔

جب ادب اور سوانح کے درمیان رشتے کی نوعیت کا پتا چل گیا تو یہ جاننا زیادہ مشکل نہیں کہ تنقید کا منصب کیا ہے۔ تنقید کا منصب و مقصد ادب میں سوانح کو ٹوٹنا نہیں، بلکہ اس جمالیاتی طرز اور مرغوشی (Aesthetic pleasure) کو بیان کرنا ہے جو کسی ادبی فن پارے کو پڑھنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ کسی ادبی فن پارے یا کسی نظم کو پڑھنے کے بعد قاری ایک نوع کے جمالیاتی تجربے (Aesthetic experience) سے گزرتا ہے۔ اس تجربے کا بیان ہی تنقید ہے۔ یہ بات محتاج دلیل نہیں کہ ادب جمالیات کی ایک شاخ ہے۔ بعض نقاد یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصد کسی ادبی فن پارے کو اچھا یا برا بتانا یا اس کی خوبی و خرابی کا پتا لگانا ہے۔ لیکن یہ سائنٹفک یا معروضی نظریہ تنقید نہیں، کیوں کہ ایک نقاد جس

## ادبی تنقید کے لسانی معیارات

فن پارے کو اچھا جانتا ہے، دوسرا نقاد اسی فن پارے کو برا ثابت کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا۔ ایسی صورت میں قاری شش و پنج میں پڑ جاتا ہے اور اس کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ وہ کس نقاد کی بات مانے۔ ایسی تنقید راجل اور تاثراتی تنقید کے زمرے میں آتی ہے۔ ہم مصر ادبی تنقید اب بہت آگے نکل چکی ہے۔ یہ تنقید اب فن پارے کو حسن و قبح یا خوب و زشت کے پیمانے سے نہیں ناچی، بلکہ اس کا مقصد سمجھا اور ہے جس کا ذکر آئندہ طور میں آئے گا۔

(۲)

یہ بات شعر میں ناقص ہے کہ ادب کی حیثیت ایک فن پارے کی ہے جس کا لسانہ انکسار زبان ہے لہذا کوئی بھی ادبی لسانہ یا نقاد شعر و ادب میں زبان کے تعامل (Interaction) یا اس کے ادبی و شعری وظائف (Functions) سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ ادب بالخصوص شاعری میں زبان کا تخلیقی استعمال، جو زبان کے عام استعمال سے مختلف ہوتا ہے، اپنی منہاج کو پہنچ جاتا ہے اور جمالیات کی حدود کو چھو لیتا ہے۔ لہذا وہ ہے کہ شاعری میں ترکیبی فن کا جمالیاتی ترکیبی فنکشن (Aesthetic communicative function) سب سے غالب نظر آتا ہے۔ رعایتی مفہوم ادبی تنقید حجاجی (Subjective) اور تاثراتی (Impressionistic) ترقی ہی، اس میں وجدان (Intuition) کی بھی محل آرائی تھی۔ اس تنقید کی سب سے بڑی خامی (جسے بعض نقاد خوبی سمجھتے ہیں) یہ تھی کہ یہ مصنف کی جیسا کہی کے بغیر دو قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی تھی۔ ایسی تنقید کا رد و ہمار مصنف کی شخصیت، اس کے احوال و گونا گوں (ولادت تا وفات)، نیز اس کے عہد اور اس عہد کے سماجی سیاسی اور تہذیبی حالات و واقعات اور تنکلات کے ذکر اور تاریخی تناظر پر ہوتا تھا۔ ایسی تنقید میں تخلیق یا فن پارے کو یا اس کے ذریعہ انھار کو بالکل پس پشت ڈال دیا جاتا تھا، کیوں کہ ادبی نقاد کی تمام ترجیح خارجی عوامل اور مصنف کے سماجی حالات ہی پر مرکوز ہو کر رہ جاتی تھی۔ ایسی تنقید کو مصنف اساس یا مصنف مرکز (Author centred) تنقید یا سوانحی تنقید کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کی آمد آدھی تھی کہ مغرب میں ایسی تنقید کا دم ٹھم جاتا رہا۔ جلد ہی مصنف کی موت ("The death of the author") کا طعن بھی ہو گیا۔ (۳)

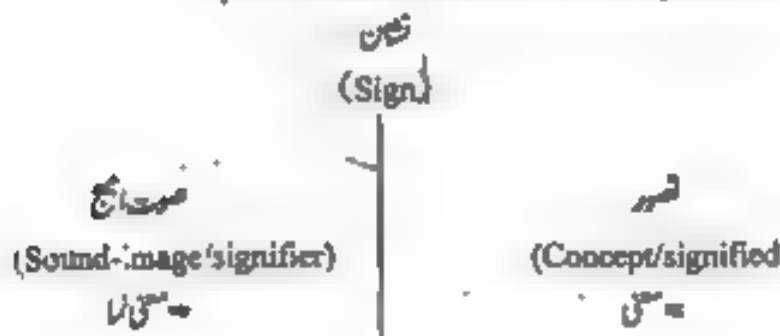
ہاں میں کہ بیسویں صدی کے آغاز سے مغرب میں لڑائی جڑائی سسیر رہا (۱۹۱۳ء) کے ناز و لسانی افکار مغرب عام پر آنا شروع ہو گئے جن سے جدید لسانیات یا دوسرے لفظوں

### اولیٰ تنقید کے لسانی طمرات

میں ساختاتی لسانیات (Structural Linguistics) کی داغ بیل چڑی اور اس کی شہرہ آفاق کتاب *Course in General Linguistics* کی ۱۹۱۶ء میں اشاعت سے آگے ایک طرف زبانوں کے تاریخی مطالعے کے عمل پر غور کیا جائے تو پیش کی گئی سہولتوں پر کی راہیں ہموار ہوئیں تو دوسری جانب ساختیات (Structuralism) کے بنیادی تصورات مرتب ہوئے۔ ساختیاتی ادبی تھیوری (Structuralist Literary Theory) کا ماخذ اور نقطہ آغاز بھی یہی کتاب ہے۔ زبان کے بارے میں سسٹم کے تصورات یا اس کے فلسفے لسان کے ادب پر اطلاقی سے ادبی تنقید کے لسانی طمرات کا بنیاد بن گئے۔ اس کا یہ خیال تھا کہ ادب کی حیثیت ایک متن (Text) یا کلامیہ (Discourse) کی ہے زبان کے ہی سانچے یا اطار میں متشکل ہوتا ہے۔ ہم اس بات پر اکتفا کرتے ہیں کہ ادب کی حقیقت 'زبان' ہے جس کے طمرات ادبی تنقید کے ہر نئے ماڈل میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

(۳)

فرڈی بیڈ ڈی سسٹم (لسانیات) جدید کا ایوان آقا (زبان کو نشانات کا نظام (System of signs) قرار دیتا ہے اور لفظ کو 'نشان' (Sign) کہتا ہے جس کے نزدیک دور خارج ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ ہر نشان کی دو طرفیں (Sides) ہوتی ہیں اس کی ایک طرف (Side) 'تصور' (Concept) اور دوسری طرف 'صوت' (Sound-image) کہتے ہیں۔ نشان میں پائے جانے والے اس دوہرے رشتے یعنی 'تصور' اور 'صوت' (Sign) کو دو اعلیٰ الترتیب signified اور signifier کہلاتا ہے۔ اردو میں ان کے لیے 'معنی' اور 'معنی نما' کی اصطلاحیں مستعمل رہی ہیں۔ انہی دونوں سے مل کر 'نشان' بنتا ہے اور اس کے درمیان رشتہ، ساختیاتی رشتہ کہلاتا ہے:



## روایات کے کئی مضمرات

سب سے پہلے کے تصور نشان ہی سے مربوط اس کے 'langue' اور 'parole' کے تصورات ہیں۔ ان کے ان دونوں میں فرق بتایا ہے۔ اول الذکر اصطلاح 'لاگ' اس نے بہ حیثیت مجموعی زبان کے لیے استعمال کی ہے جو ایک جامع نظام ہے اور جس کی حیثیت تجریدی (Abstract) ہے جس کے اپنے ضابطے اور قواعد (Rules) ہیں اور اپنی روایات (Conventions) ہیں، اور جو عامی اور اجتماعی سرکار رکھتی ہے۔ یہ زبان کے شخصی یا انفرادی اظہار سے الگ ہے۔ سب سے دوسری اصطلاح 'پدول' سے مراد، بہ واقعہ کلام، کسی فرد واحد کے ذریعے زبان کا فی الحقیقت استعمال ہے۔ 'پدول' درحقیقت 'لاگ' ہی سے برآمد ہوتا ہے۔ اگر لاگ پہلے سے موجود نہ ہو تو پدول معرخی وجود میں نہیں آ سکتا۔ اس کی حیثیت انفرادی ہے۔ اسے زبان کا شخصی اظہار بھی کہہ سکتے ہیں۔

لاگ اور پدول کے درمیان اس فرق کے مضمرات کا اندازہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ہم 'معنی' کا مطالعہ کرتے ہیں۔ سب سے پہلے کے خیال کے مطابق کسی نشان (یا لفظ) کے معنی کا انحصار رشتوں کے نظام (System of relations) پر ہوتا ہے اور الفاظ رشتوں کے نظام کا حصہ ہوتے ہیں، لہذا معنی کے تعین کے لیے رشتوں کے نظام کا، اور اک ضروری ہے۔ اس کے بغیر معنی کا تعین ممکن نہیں۔ سب سے دیکھ کر یہ بھی خیال ہے کہ نشان بہ ذات خود ہا معنی نہیں ہوتا، بلکہ نظام میں موجود دوسرے نشانات کی نسبت سے اس میں معنی پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ نسبت تضاد و تفریق (Opposition and Contrast) کی ہے، چنانچہ رشتوں کے نظام میں پائے جانے والے تضادات ہی لفظ معنی میں تاری مدد کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک نشان کا دوسرے نشان کے ساتھ یا ایک لفظ کا دوسرے لفظ کے ساتھ جو تفریقی رشتہ ہوتا ہے وہی تعین معنی میں مدد بخشنے کا باعث ہوتا ہے۔

معنی سے قطع نظر سب سے پہلے زبان کے تاریخی (Diachronic) اور توحشی یا ایک زمانی (Synchronic) مطالعے کے فرق کو بھی واضح کیا ہے، نیز الفاظ کے عمودی (Paradigmatic) اور افقی (Syntagmatic) رشتوں کے درمیان پائے جانے والے امتیازات کی بھی وضاحت کی ہے۔ (۴)

## اولی تحید کے لسانی مضمرات

زبان سے حلق فرڈی میڈ ڈی سسجور کے انہی فلسفیانہ تصورات سے 'ساختیات' کی بنیاد پڑی اور ساختیاتی تنقید کو فروغ حاصل ہوا۔ بعد ازاں 'پس ساختیات' (Post-structuralism)، 'زیر تفکیر' (Deconstruction) اور 'متن و متنیت' (Text and Textuality) جیسے تصورات عام ہوئے۔ پس ساختیاتی نظریے کے فروغ کے ساتھ ہی 'قاری اساس تھیوری' (Reader-response Theory) کا رجحان عمل میں آیا۔ ان تمام نظریات نے جن کا تعلق سسجور کے فلسفہ لسان سے ہے، اولی تحید کی کاغذی پلٹ دی۔

(۳)

جس زمانے میں یورپ میں فرڈی میڈ ڈی سسجور کے لسانی تصورات عام ہونا شروع ہوئے، تقریباً اسی زمانے میں سوویت یونین میں ماسکو لسانیاتی مکتبہ (Moscow Linguistic Circle) کا قیام عمل میں آیا جس کے تحت روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism) چند سال تک (۱۹۱۵ء تا ۱۹۳۰ء) چلتی پھرتی اور فردرغ پاتی رہی۔ اس لسانیاتی مکتبے کے ارکان اپنی تمام تر توجہ ادب کی زبان کے مسائل پر مرکوز کیے ہوئے تھے اور ادب کی سائنس کی تشکیل میں مصروف تھے۔ 'ادبیت' کے مسئلے پر بھی انہوں نے غور و خوض سے کام لیا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ ادب میں ادبیت زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ روسی ہیئت پسند فن پارے کو خنک و خنک لسان کر اس کے معروضی، تجزیاتی اور سائنسی مطالعے کے حق میں تھے۔ اس کے لیے انہوں نے متن کی سائنسی تقشیش و تجزیہ کا ایسا طریق اختیار کیا تھا جو شعری زبان کے انوکھے پن کو پوری طرح اجاگر کر دے۔ (۵)

سوویت یونین میں سیاسی پالیسی کی تبدیلیوں کے نتیجے میں ماسکو لگبو سٹک سرکل کے بعض ارکان پراگ (چیکو سلواکیہ) منتقل ہو گئے تھے اور وہاں لسانیات کے ایک دوسرے دبستان پراگ لگبو سٹک سرکل (Prague Linguistic Circle) کی بنیاد ڈالی تھی۔ یوگن جیکبسن، جاکوب مشورہ روسی ہیئت پسند تھا، دبستان پراگ (Prague School) کا ایک ممتاز نمبر لسانیات تسلیم کیا گیا ہے۔ پراگ سٹکول میں اگر چند زبان کے گئیئے نظریات کو فروغ حاصل ہوا، تبین جیکبسن کی تفکیر لسانیات کی تھیوری (The theory of

## اولیٰ محبوب کے لسانی طرز

(functional style) اس سکیل کا کتاب سب سے بڑا کاغذ ہے۔ جبکہ سن نے تریلی عمل (Act of Communication) کے مجھے اساسی فنکشنز (Basic Functions) بتائے ہیں:

۱- اطلاعی (Informative)،

۲- جذباتی / محسوساتی (Emotive)،

۳- شعری (Poetic)،

۴- ہدایتی (Directive)،

۵- لسانی (Metalingual) اور

۶- ارتباطی (Phatic)۔

جبکہ سن کا خیال ہے کہ تریلی عمل کے دوران کی فنکشنز باہم دیگر برسر کار رہتے ہیں! ان میں سے کوئی ایک فنکشن غالب دول اور کرتا ہے جس سے مقصد برآری کا پورے طور پر کام لیا جاتا ہے۔ ادب جو ایک فنی و تحقیقی اظہار ہے اس کی حیثیت جماعتی تریلی (Aesthetic Communication) کی ہے جو ادبی تریلی کا دوسرا نام ہے۔ اس تریلی عمل کے دوران جذباتی (محسوساتی) اور شعری فنکشنز غالب رہتے ہیں جہاں زبان کا جمالیاتی تخلیقی استعمال آسان کی بلند یوں کو چھتا ہوا نظر آتا ہے۔

اولیٰ یا جمالیاتی اظہار میں زبان کے تداخل پر رومن جبکہ سن کے خیالات نے آگے چل کر اسلوبیات کے فروغ میں لاپاؤں گردا مارا کیا۔ جبکہ سن کو اپنی فکر و نظر صرف اس کی وینٹ پسندی اور اسلوبیاتی بصیرت کی وجہ سے یاد رکھیں گے، بلکہ ساتھیاتی شعریات کے بنیاد گزار کی حیثیت سے بھی اس کا نام لیا جاتا رہے گا۔

(۵)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب کا ذریعہ اظہار زبان ہے لیکن یہ دوسرا وہ کی یا عام بول چال کی زبان نہیں۔ ادب میں زبان کا مخصوص استعمال ہوتا ہے جس سے ادب کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ یہی ادبی زبان کہلاتی ہے۔ تحقیقی زبان یا ادبی زبان ہی کا دوسرا نام ہے۔ جو خصوصیات تحقیقی زبان میں پائی جاتی ہیں وہ ادبی زبان کا بھی حصہ ہیں۔ زبان کو ادبی یا تحقیقی طور پر برسنے کے لیے یا اسے خصوصی زبان (Language plus)



## ادبی فن کے لسانی عناصر

بطانے کے لیے ادبی فن کا مختلف ذرائع اظہار (Expressive devices) اختیار کرتا ہے۔ وہ زبان میں تصرف سے کام لیتا ہے، نئے نئے لسانی سانچے تشکیل دیتا ہے اور لسانی 'نارم' (Norm) یعنی معمول سے انحراف بھی کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں عام زبان کو ایک نئی اور انوکھی شکل دے دیتی ہیں جس سے یہ زبان ادبی یا تخلیقی اظہار کے لیے سوزوں ترین زبان بن جاتی ہے۔

روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول کے ماہرین لسانیات نے زبان کے خصوصی استعمال پر کافی غور و فکر سے کام لیا ہے اور اسے ادب کی ادبیت کی شرط قرار دیا ہے۔ مکاردوئسکی نے جو پراگ اسکول کا ایک ممتاز ماہر لسانیات اور ثقافت ماہر زبان کے خصوصی استعمال سے متعلق 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کا نظریہ پیش کیا۔

یہ نظریہ اس خیال پر مبنی ہے کہ عام زبان اپنے معمول کے مطابق کام کرتی ہے اور نئی بنائی اگر پر کام وزن رہتی ہے۔ یہ لاشعوری یا خود کارانہ طور پر (Automatically) برتی اور بروئے عمل لائی جاتی ہے، لیکن جب ایک ادبی فن کار اسے اپنے ادبی و تخلیقی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ بالادان اور شعوری کوششوں کے ذریعے اس میں جدت پیدا کرتا ہے، تازگی لاتا ہے اور طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے جس سے زبان کا Automatization ختم ہو جاتا ہے اور یہ زبان اپنا اگر سے ہٹ جاتی ہے اور اس میں عذرت اور انوکھا پن پیدا ہو جاتا ہے جو کاری کی توجہ اپنی جانب کھینچتا ہے۔ ادبی زبان بالخصوص شعری زبان کی اسی خصوصیت کو مکاردوئسکی نے Automatization کے علی الرغم Deautomatization سے تعبیر کیا ہے۔ وہ پروں الفاظ میں کہتا ہے۔

"The language of poetry must be deautomatized".

مکاردوئسکی نے زبان کے اسی Deautomatization کے لیے 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کی اصطلاح استعمال کی ہے، کیوں کہ یہ زبان اپنے پس منظر (Background) سے پیش منظر (Foreground) کی جانب سُرگرتی ہے، اور سامنے یا پیش پیش ہونے کی وجہ سے لوگوں کی توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ شعری زبان میں فورگراؤنڈنگ اپنی انجیا کو پہنچ جاتی ہے جہاں معمول کے مطابق کام کرنے والی یا نئی بنائی اگر پر چلنے والی زبان پس منظر میں چلی جاتی ہے اور اس کے برعکس عذرت، جدت اور

## ہولی تھپ کے لسانی معرکے

انوکھاپن رکھنے والی، نیز اپنے معمول یا 'نارم' (Norm) سے اپنی ہولی زبان سامنے یا پیش نظر میں آجاتی ہے جو Foregrounded زبان کہلاتی ہے۔<sup>(۶)</sup> یہ زبان غیر معمولی اظہار کی عمل (Uncommon act of expression) کا نتیجہ ہوتی ہے اور تزیل کو پیچھے یعنی بیک گراؤڈ میں دھکیل کر خود سامنے آجاتی ہے اور لوگوں کی کشش اور توجہ کا باعث بنتی ہے۔ لہذا اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ فورگراؤڈنگ زبان کے مخصوص و منفرد اور انوکھے استعمال اور اظہار کے نئے طریقوں اور طریقوں، نیز زبان میں عورت، جدت اور تازہ کاری کے عمل سے ہی معرظہ وجود میں آتی ہے، مثلاً کوئی عورت اگر یہ کہتی ہے کہ 'Ten years ago I was very beautiful' (= دس سال قبل میں بہت خوب صورت تھی) تو یہ زبان کا عام اور خود کارانہ استعمال ہوگا، لیکن وہی عورت اگر یہ کہے کہ 'Two husbands ago I was very beautiful' (= دو شوہروں سے شادی سے قبل میں بہت حسین تھی) یا وہ یہ کہتی ہے کہ 'Three children ago I was very young' (= تین بچوں کی پیدائش سے قبل میں نہایت جوان تھی) تو یہ زبان کا شعوری اور غیر خود کارانہ استعمال ہوگا۔ زبان کے اسی نوع کے استعمال کے لیے مکاروہنگی نے 'فورگراؤڈنگ' کی اصطلاح وضع ہے، کیوں کہ زبان کا یہی مخصوص استعمال لوگوں کی کشش اور توجہ کا باعث بنتا ہے۔ مذکورہ جملوں میں 'Two husbands ago' اور 'Three children ago' انوکھے اظہار کی ہی ایسے (Uncommon expressions) ہیں۔ ممتاز انگریزی شاعر ٹی ایس ایلیٹ (T.S. Eliot) اپنی شعری تخلیق 'The Waste Land' میں کہتے ہیں۔

"The nymphs are departed

Departed, have left no addresses".

یہاں بھی فورگراؤڈنگ کا عنصر غالب ہے، کیوں کہ nymphs اور addresses غیر متعلقہ اصطلاحات ہیں۔

جدید اردو شاعروں نے فورگراؤڈنگ کو ایک مہتر اظہار کی ہی ایسے کے طور پر سمجھا ہے جس سے نہ صرف ان کی تخلیقی قوت اور جدت طبع کا اعتراف ہوتا ہے بلکہ انوکھار کے تازہ اور انوکھے طریقوں کی تلاش اور نئے لسانی سانچوں کی تشکیل، نیز زبان کی تازہ کاری

## ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

کے عمل سے متن کی غیر معیولی دل چسپی کا بھی پتا چلتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہلو آنکھوں میں پھر سے خند ہوئی  
کہ مدت سے اسے دیکھا نہیں ہے

(شہریدار)

نہ جانے کیوں مدد دیدہ نس چلے لے شاد  
خیال آیا تھا اک روز گھر جانے کا

(شاد محنت)

آگہ بھی برسی بہت بادل کے ساتھ  
اب کے سائوں کی چھری اچھی لگی

(امرو فراز)

اب اشعار میں علی الترتیب آنکھوں میں خند ہونا، درود پیار کا انس پڑنا، اور  
آگہ کا برسا نور مراد شگ کی عہد مثالیں ہیں۔

(۶)

روسی صحت پسندوں اور پراگ اسکول کے ماہرین لسانیات نے ادب کے  
معروضی مطالعے کی بنیاد ڈالی تھی جس کے تحت ادبی متن کو خود ملکی مان کر اس کا تجزیہ  
معروضی انداز سے کیا جاتا تھا۔ اس تجزیے کے دوران مصنف اور اس کے عہد، نیز دیگر  
خارجی عوامل سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف متن پر توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔ اس ضمن میں  
رومن جیکبسن، وکٹر شکلووئکی اور مکاروویکی کی خدمات لائق ستائش ہیں۔ مطالعہ ادب  
کے معروضی نگرہے ہی سے تحریک پاکر عملی تنقید (Practical Criticism)، نئی تنقید  
(New Criticism) اور براہ راست لسانیات سے تعلق رکھنے والی شاخ اسلوبیات  
(Stylistica) کا ارتقا عمل میں آیا۔ ادب کی تنقید کے یہ تینوں نئے نظریات لسانی  
مضمرات سے برہنہ ہیں۔<sup>(۷)</sup>

نئی تنقید روسی صحت پسندی ہی کی طرح معروضی تھی اور ادبی متن کو خود بخود  
خود کھیل لاکھ تسلیم کرتی تھی، اور مصنف کے سوانح کو، انک اور تاریخی حوالوں سے صرفہ

## ادبی تنقید کے لسانی مضامین

نظر کرتے ہوئے اپنی ساری توجہ صرف اس کی قرأت اور تجزیہ پر صرف کرتی تھی۔ نئی تنقید کی تحریک انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے روایتی رویوں کے رد عمل کے نتیجے میں پہلی جنگ عظیم (۱۹۱۴-۱۹۱۸ء) کے خاتمے کے بعد ابھری تھی۔ اس عہد کے انگریز شاعروں اور ناقدوں نے اس تحریک کو جلا بخش جن میں ٹی ایس ایلیٹ (T.S. Eliot)، آئی۔اے۔ ریچرڈز (I. A. Richards)، ایف۔آر۔ لیونس (F. R. Leavis)، ولیم امپسن (William Empson)، اور جان کرڈنٹسم (John Crowe Ransom) کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔<sup>(۸)</sup>

ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک کسی نظم یا ادبی متن کی حیثیت ایک لسانی/لفظی فن پارے (Verbal artifact) کی تھی جسے وہ خود عقلی ماننا تھا، اور اس کے مصنف کی شخصیت اور تاریخی عناصر سے الگ کر کے معروضی انداز سے جانچنے کے حق میں تھا، بھی نظم کے معنی کا ادراک ممکن ہے۔ آئی۔اے۔ ریچرڈز نئی تنقیدی تحریک کا ایک دوسرا اہم نظریہ گزرا ہے جس نے نئی تنقید کو ایک نئی جہت دی اور نظم کے معروضی تجزیاتی مطالعے سے اپنے شاگردوں کو عملی تنقید کی راہ دکھائی۔<sup>(۹)</sup> ریچرڈز نے عملی تنقیدی عمل کے دوران نظم کو خود کلید یا اختیار اکائی مان کر اس کے مصنف کے سماجی و تاریخی حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے اس کی (ادبی متن کی) زبان پر خصوصی توجہ مرکوز کی۔ اس پہلے شعری ترسیل کے لیے زبان کے محسوساتی (Emotive) پہلو پر زور دیا جس کا سائنسی زبان میں فقدان پایا جاتا ہے۔ ریچرڈز نے اپنی عملی تنقید کی تکنیک میں معنی کی ترسیل کے سلسلے میں چار چیزوں کی اہمیت پر زور دیا ہے: ۱- مفہوم (Sense)، ۲- احساس (Feeling)، ۳- لہجہ (Tone)، اور ۴- مقصد (Intent)۔

نئی تنقید کے بنیاد گزاروں میں ایک اور اہم نام ایلیٹ۔آر لیونس کا ہے جس نے اپنے رسائل رسالے Scrutiny کی وجہ سے ادبی دنیا میں غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ یہ رسائل نہ صرف انگلستان، بلکہ امریکہ میں بھی بے حد مقبول ہوئے۔ لیونس نے ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کے لیے ایک اہلکار طریقہ ایجاد کیا جو "کلوز ریڈنگ" (close reading) کہلایا۔ اس کی تحریک اسے ریچرڈز کی عملی تنقید کی تکنیک سے ملی۔ اس طریق کار میں نظم

کے صرف محقق مطالعے سے سروکار رکھا گیا اور نادراے نظم کسی بھی نکتے، پہلو یا اثر کو خارج از مطالعہ قرار دیا گیا۔ لفظی تجزیاتی مطالعے کا ایک اور اعجاز ایک دوسرے نظریہ علمِ احسن کے یہاں پایا جاتا ہے جو رچرڈز کا شاگرد تھا اور شاعر بھی تھا۔ اس نے رچرڈز کے شعری ترنیل سے حلقہٴ محسوساتی زبان کے نظریے سے تحریک پا کر اپنا ایک منفرد نظریہ ابہام (Theory of Ambiguity) تشکیل دیا۔ اس کا موقف تھا کہ شاعری کی زبان (جو عام بول چال یا سائنس کی زبان سے مختلف ہوتی ہے) محسوساتی ہونے کے ساتھ ساتھ ہم (Ambiguous) بھی ہوتی ہے۔ احسن نے اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے ابہام کی سات قسمیں بیان کیں اور اس کی پیچیدہ مثالیں پیش کیں جن کی وجہ سے شاعری ہم اور کثیرالسنی (Polysynuous) بن جاتی ہے۔<sup>(۱۰)</sup>

اسلوبیاتِ ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے۔ ادبی اسکالرز اسے اسلوبیاتی تجزیہ کے نام سے یاد کرتے ہیں، لیکن ماہرینِ لسانیات اسے اسلوبیات یا لسانیاتی اسلوبیات ہی کہا پندہ کرتے ہیں۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا ارتقا اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ کے طور پر ۱۹۶۰ء کے آس پاس عمل میں آیا۔ اس میں لسانیات کی نظری بنیادوں (Theoretical Foundations) اور اصطلاحوں سے کام لیا جاتا ہے، نیز لسانیاتی طریقہ کار (Methodology) کو بروئے عمل لاتے ہوئے لسانیات کی تمام سطحوں (صوتی، صرفی، نحوی، معنوی، قواعدی) پر متن کے اسلوبیاتی تجزیے کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔<sup>(۱۱)</sup>

اسلوبیاتی تنقید میں ادبی متن کے اسلوبی خصائص (Style-features) کی شناخت و دریافت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ متن کے لسانیاتی تجزیے کے بعد اسلوبیاتی نقاد اس کے اسلوبی خصائص کا پانچ گنا ہے۔ مختلف فن پاروں میں مختلف نوع کے اسلوبی خصائص پائے جاتے ہیں، مثلاً صوتی خصائص، صرفی خصائص، نحوی خصائص، وغیرہ۔ اقبال کی نظم ”ایک شام“ اسلوبیاتی سطح پر صوتی خصائص کی بہترین مثال پیش کرتی ہے جس میں صفیری آوازوں (Fricative sounds)، شلاخ، ش، ف، غ کی تکرار و تکرار (Frequency) اور ان کی تعدد نظم کے مجموعی تاثر کو بہ خوبی اجاگر کرتی ہے۔ ادبی فن

## ادبی تنقید کے لسانی حضرات

پارے کے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت ہی اسلوبیاتی تنقید کا حاصل ہے جس کی بنیاد پر ہم ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے یا ایک مصنف کو دوسرے مصنف سے ممتاز کر سکتے ہیں۔ (۱۲)

اسلوبیاتی تنقید نظری و عملی اعتبار سے ادبی تنقید سے بھی مختلف ہے۔ ادبی تنقید ناظمی اور تاریخی ہوتی ہے۔ اس میں وہاں سے کام لیا جاتا ہے اور اقتدار کی فیصلے کیے جاتے ہیں۔ یہ تنقید مصنف اور اس کے عہد کے ارد گرد گھومتی ہے اور خارجی عوامل کا سامنا کرتی ہے۔ علاوہ ازیں اس کا انداز تحریر بھی ہوتا ہے۔ اس کے علی الرٹم اسلوبیاتی تنقید معروضی ہوتی ہے۔ اس میں مشاہدے (Observation) سے کام لیا جاتا ہے نہ کہ وہاں سے۔ اس میں فن پارے کے تجزیے کی بنیاد پر نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کسی فن پارے کو اچھا یا برا نہیں کہتی، بلکہ اس کے خصائص بیان کر دیتی ہے جنہیں ہم اسلوبی خصائص (Style-features) کہتے ہیں۔ اس نظریہ تنقید میں نہ تو مصنف کی ذلت اہم ہوتی ہے اور نہ اس کا عہد یا دیگر خارجی عوامل۔ ان تمام باتوں سے اسلوبیاتی تنقید کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس کے نزدیک صرف ادبی فن پارے یا متن کی اہمیت ہوتی جسے خود عملی مان کر اسلوبیاتی فواد اس کا مطالعہ و تجزیہ کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا طریق کار توصیفی (Descriptive) ہوتا ہے، نہ کہ تشریحی جس میں تشریحی عمل کے دوران اکثر متن سے باہر کی چیزوں سے سروکار دکھایا جاتا ہے۔

## حاشی

- ۱- سوز و غم، نقشبتمانی، پیم چکر کا پیلا، افسانوی مجموعہ تھا جو نواب رائے کے نام سے ۱۹۰۸ء میں زمانہ پریس، کانپور سے شائع ہوا تھا، لیکن دو سال بعد ہی اسے سرکاری طور پر ممنوع قرار دے دیا گیا تھا۔ اس کے تمام مکتوب شائع ہوئے، مگر بہت زیادہ کٹے گئے تھے۔
- ۲- انکارے، سہادت علی، احمد علی، رشید جہاں اور محمود ظفر کی لکھی ہوئی دس کہانوں کا مجموعہ تھا جو ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا تھا، لیکن شدید رد عمل کی وجہ سے اسے ضبط کر لیا گیا۔



## بولی تھید کے لسانی مضمرات

- ۱۰۔ -۱۰۔ مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے ویم امپسن (William Empson) کی تصنیف *Seven Types of Ambiguity* (نورنگ، ۱۹۳۰ء)۔
- ۱۱۔ -۱۱۔ اردو میں اسلوبیات / اسلوبیاتی تھید کے موضوع پر سب سے پہلے مسعود حسین خاں نے خاصہ فرسائی کی۔ اسی لیے انہیں اسلوبیاتی تھید کا بنیاد گزار کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو راقم اسطور کا مضمون ”مسعود حسین خاں اور اسلوبیات“، ”معمولہ تھید اور اسلوبیاتی تھید“ از مرزا ظہیر احمد ربک (علی گڑھ: شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء)۔
- ۱۲۔ -۱۲۔ اسلوبیاتی تھید کی نظری بنیادوں اور اسلوبیاتی تجزیوں کے لیے دیکھیے راقم اسطور کی کتاب ”زبان، اسلوب اور اسلوبیات“، دوسرا ایڈیشن (دہلی: انجیر کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱ء)۔



## محاصرہ اردو افسانہ : زبان اور اسلوب

محاصرہ اردو افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے دوران زبان اور اسلوب کے ادبی و تخلیقی تقاضوں کو نگاہات ذمہ داری کے ساتھ چمکا کرتے آ رہے ہیں، لیکن ہمارے بعض نقاد اس صورت حال سے مطمئن نظر نہیں آتے اور ان کے بارے میں کچھ نہ کچھ ارشاد فرماتے رہتے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگاران کی باتوں کو سن بھی لیجئے ہیں۔ یہ ان کی سادہ لوحی نہیں تو اور کیا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید تنقید نگاروں کے داخلی تاثرات کا نتیجہ ہوتی ہے اور ذاتی پسند یا ناپسند پر مبنی ہوتی ہے۔ وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ادب و شعر کی زبان خاصہ تر سلی یا انجانی نہیں ہوتی، جیسے کہ عام بول چال کی زبان ہوتی ہے۔ بلکہ یہ زبان ادبی فن پارے کے جمالیاتی اور تخلیقی تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے جس میں تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کے دوران طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے جس کے نتیجے میں یہ عام ڈگر سے کسی قدر ہٹ جاتی ہے۔ سچا جہ ہے کہ ہمارے بعض نقاد ایسی زبان کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں اور محاصرہ افسانہ نگاروں کو بد فہم ملامت دیتے ہیں۔

اس بات سے کسے انکار ہوگا کہ ادب کا ذریعہ اظہار یا میڈیم زبان ہے۔ اسی لیے ادبی فن پارے کو لسانی / لفظی فن پارہ (Verbal artifact) مانی کہا گیا ہے۔ واضح رہے کہ جب تک کہ زبان ادب کے تصرف میں نہیں آ جاتی اس وقت تک یہ ٹانگہ (langue) رہتی ہے، اور ادب کے تصرف میں آتے ہیں یہ پرول (parole) کا مرحلہ حاصل کر لیتی ہے۔ ٹانگہ اور پرول کی اصطلاحیں لسانیات جدید کے دینی فرداوی میڈوزی سسچر (۱۸۵۷-۱۹۳۲ء) کی وضع کردہ ہیں۔ ٹانگہ سے اس کی مراد معاشرتی نوعیت کی (عمومی) زبان سے ہے جو ایک مسلم کی لائحہ ہے، اور پرول اس مسلم کو کسی فرد واحد کے

## اولی تہذیب کے لسانی عناصر

درجہ عملی طور پر برحق کا نام ہے جسے 'مکتلو' کہہ سکتے ہیں۔ گویا پرول، لائک (جو ایک تجربہ بی حکام ہے) کی واقعی صورت کا نام ہے جس کی نوعیت انفرادی ہے۔ اگر ہم ادب کے تناظر میں دیکھیں تو لائک کو پرول بننے کے لیے ایک ایسے عمل سے گزرنا پڑتا ہے جو ادب کے حقیقی عمل کا حصہ ہے اس عمل سے گزرنے کے بعد لائک، پرول بن جاتی ہے یعنی اسے انفرادی (حقیقی) زبان کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔

لائک کو ادب لپنے حراج اور اپنی ادبی و تخلیقی ضرورتوں کے مطابق ادب کے حقیقی عمل کے دوران پرول میں احوال اور موڈ (Mould) کرتا ہے جس طرح کہ ایک ہمسہ ساز اپنے میڈیم (چجر) کو اپنی حقیقی ضرورتوں کے مطابق کاٹا، چھانٹا اور تراشتا ہے۔ پرول کو جو چیز ضرور ملتی ہے، وہ اس کا انوکھا پینا، خدمت، جدت، تنوع، تازہ کاری اور معمول سے انحراف (Deviation from a norm) ہے۔ یہ تمام باتیں کسی ادب کے اسلوب کی تشکیل میں نہ صرف لہجہ لہجہ کر رہی ہوتی ہیں، بلکہ اس کے اسلوب کو انفرادیت بھی بخشتی ہیں جس سے وہ ادب دوسرے ادب سے منفرد ممتاز بن جاتا ہے۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم نے یہ تعریفیں اس سے پہلے کر اور متعصبانہ رویے کو ترک کر کے معاصر ادب اعلیٰ اعلیٰ کی حقیقات کا توصیفی (Descriptive) اور معروضی (Objective) مطالعہ تجزیہ کریں جب تک کہ وہ ان انسانی نگاروں کی زبان اور اسلوب کے بارے میں کوئی حوالہ نہ دے سکیں۔

یہاں اس امر کا ذکر ہے جانتے ہوگا کہ ادب کے حقیقی عمل کے دوران زبان بھی ایک طرح کے عمل (Process) سے گزرتی ہے، اور یہ عمل ہے باہر کی (عام) زبان کے ادبی و حقیقی زبان میں تبدیلی ہونے کا جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے۔ زبان کی تبدیلی کا یہ عمل ادب کی تخلیق کے عمل سے باہر نہیں ہے۔ یہ دونوں عمل بہ یک وقت (Simultaneously) انجام پاتے ہیں۔ حقیقی عمل سے گزرنے کے بعد جب ادب متن کی شکل میں، جو زبان ہی کی ایک شکل ہے (بلکہ زبان ہی ہے)، برآمد ہوتا ہے تو اسلوب اس میں جاری و ساری اور پیوستہ (Embedded) ہے۔ یہ کوئی اضافی یا باہر سے لائی ہوئی چیز نہیں ہے۔ بلکہ یہ ادبی زبان کا جزو و نکتہ ہے۔ جب بھی زبان کا ادبی یا تخلیقی سطح پر استعمال ہوتا ہے تو اس میں اسلوب کی کارفرمائی ضرور ہوتی ہے۔ اسلوب درحقیقت ادب

## معاصر اہل علم و ادب کی زبان اور اسلوب

میں زبان کے مخصوص و منفرد استعمال سے معروض وجود میں آتا ہے۔ اسی لیے آئین ادب کو دوسرے ادب سے باآسانی میز کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ اسلوب ہی اسے انفرادیت کا رنگ بخشتا ہے۔ بعض ناقدین کے اس طویل سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا ہے کہ کسی معاصر ادیب کے یہاں اسلوب کی نمود کافی ہوتی ہے یعنی جب وہ کہتے ہیں کہ شعر اور سحر ادیب میں جاتا ہے جب "صاحب اسلوب" کہلاتا ہے۔ ایسے غبار سے لکھے والوں کو خواہ وہ شاعر ہوں یا ناول دان یا ناول نگار، اسلوب سے عاری دیکھتے ہیں، کیوں کہ وہ اسلوب کو زبان اور ادب سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اور اسے ایک اضافی (Additional) چیز سمجھتے ہیں جو ان کے نظر پر کے مطابق کافی محنت و مشقت اور تجربے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔

جب کسی زبان میں تصرف اور ایجاد و اختراع سے کام لیا جاتا ہے تو وہ زبان اپنے بنیادی اسلوب سے متعارف ہو کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتی ہے جو اس زبان کا ایک نیا انداز یا اسلوب ہوتا ہے۔ یہ اسلوب اپنے نئے پن (یا انوکھے پن) کی وجہ سے لوگوں کو جذبہ کشا ہے اور ان کے دامن دل کو اپنی جانب کھینچتا ہے، لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس نئے یا انوکھے پن کو جسے ہم جدت پسندی بھی کہتے ہیں، مشکل پسندی سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب نے اپنی شاعری کے پہلے اور دوسرے دور میں جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ یقیناً ایک انوکھا اور جذبہ کشا اسلوب تھا جس میں نازک خیالی اور مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ جدت طرازی اور ایجاد پسندی بھی اپنی انتہا کو پہنچ گئی تھی۔ غالب چون کہ غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کے مالک تھے اس لیے وہ ہر لمحہ میں دور از کار استعداد سے اور اچھوتے مضامین ایجاد کرنے کی زبردست قوت رکھتے تھے۔ ان کی اسی توجہ ایجاد و اختراع اور مدرست و جدت پسندی کی وجہ سے ان کی شاعری اس دور کے سخن جمی کے معیار سے بچا نہ کر سکی اور کتہ چینی کا شکار ہوئی۔ ان کے معاصرین نے ان کی شاعری کو مشکل و سہل اور بے معنی کہنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔

(۲)

معاصر اہل علم و ادب جب تک زبان کی نئی بنائی ڈگر پر چلتے ہیں، اس وقت تک وہ ہمارے عقائد کو بہت بھلے لگتے ہیں، لیکن جیسے ہی وہ اس ڈگر سے ہٹ کر اپنے اسلوب میں وحدت، تنوع، نازکی، مدرست، جدت اور انوکھا پن پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور

## ادبی تنقید کے لسانی معیارات

بیاراست اختیار کرنا چاہتے ہیں تو یہ خداؤں پر طرح طرح سے اپنا خضر اٹانے لگتے ہیں اور ان کے لیے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو تنقید کی زبان نہیں کہی جاسکتی۔ ممتاز اردو نقاد اور دانشور وراثت طوی کا رضویں احمد، عبدالمصطفیٰ شفیق، اور شوکت حیات جیسے کامیاب افسانہ نگاروں کے ساتھ یہی تنقیدی رویہ رہا ہے۔<sup>(۱)</sup> اسی قسم کا رویہ پاکستان میں جمیل جالبی کا بھی رہا ہے۔ انھوں نے بھی نئے تخلیق کاروں کے فن، تکنیک، زبان، اسلوب اور طریق کار پر سخت کھجی کی ہے۔<sup>(۲)</sup> وراثت طوی اور جمیل جالبی دونوں ”پٹا ہوئی ایک“ سے گر پڑے، کو غیر مطمئن قرار دیتے ہیں۔ یہاں گوہی چند رنگ کا یہ قول نقل کرنا بے جا نہ ہوگا جس میں انھوں نے روایت سے بغاوت کو ”تخلیق کا سب سے بڑا رمز“ قرار دیا ہے:

”روایت سے رشتہ طے رکھنا ضروری ہے، انکسائی ضروری اس سے  
گرچہ یا اس سے بغاوت بھی ہے۔ نئی آواز، نئے اسلوب یا نئے انداز کو  
پانے کی تپ دھب اور آرٹ کی انکسار دینے والی یکسانیت کے روبرو ہے  
ماں میں جتنا کادھر اقدم اٹھانے کی آرزو یا تازہ کاری کی خواہش تخلیق  
کامیاب سے بڑھ کر ہے۔“<sup>(۳)</sup>

اسلوب کا ذکر اگرچہ قدما کے یہاں بھی ملتا ہے، لیکن یہ ایک جدید لسانیاتی اصطلاح بھی ہے اور انگریزی کی لفظ (Style) کا ترجمہ ہے۔ لسانیاتی نقطہ نظر سے اسلوب (Style) سے مراد زبان میں تباہی (Variation in language) ہے، لیکن یہ اسلوب کا وسیع تر مفہوم ہے، کیوں کہ زبان میں تباہی (Variation) علاقائی سطح پر بھی پایا جاتا ہے اور سماجی و نظریاتی سطح پر بھی۔ علاوہ ازیں موقع و مل (Situations) کے لحاظ سے بھی زبان میں تباہی پیدا ہو جاتا ہے۔ اسلوب اپنے خاص مفہوم میں ادبی زبان میں تباہی سے مراد رکھتا ہے۔ تباہی شعری زبان میں بھی پایا جاتا ہے اور نثر کی زبان میں بھی، اور اسی کے مطالعے اور تجزیے کو اسلوبیات (Stylistics) کہتے ہیں۔ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے میں لسانیات سے کافی مدد لی جاتی ہے اور اس کی مختلف سطحوں، صوتی، لفظی، نحوی، معنائی پر ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ اسلوبیات ایک ایسا میدان ہے جہاں ادب اور لسانیات ایک دوسرے کے ساتھ مل جاتے ہیں اور اس لحاظ کی وجہ زبان ہے جناب کا ذریعہ اظہار (Medium) ہے اور لسانیات کا مواد و موضوع

(Content and subject matter)۔ ادبی زبان یا اسلوب کا مطالعہ جب لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے تو یہی مطالعہ اسلوبیات کہلاتا ہے جس کا دور تمام اسلوبیاتی تنقید ہے۔ اسلوبیاتی تنقید یا اسلوبیات معروضی مطالعہ اسلوب ہے جس میں مصنف کی شخصیت، وسائل اور تاریخی عواملوں سے صرف نظر کر کے صرف ادبی متن پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے اور اسے خود مکمل و بااختیار مان کر اس کا مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس کے اسلوبی خصوصیات (Style-features) کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ یہ مطالعہ تو جمعی، معروضی اور مشاہداتی ہوتا ہے۔ اس کا ادبی تنقید کی طرح تنقیدی، تاثراتی اور وجدانی۔

اسلوبیاتی تنقید میں اقتداری فیصلے نہیں کیے جاتے، یہی کسی ادبی فن پارے کو اچھا یا برا ثابت نہیں کیا جاتا، کیوں کہ تنقید قلم کار کا مقصد نہیں۔ اس کا مقصد تو صرف ادبی فن پارے کے لسانی اسطر پر کار تو جمعی تجزیہ کر دینا ہے اور اس کے خصوصیات (Features) کو نشان زد کر دینا ہے، اور اگر ممکن ہو تو اس تجزیے سے کوئی نتیجہ بھی مرتب کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ کوئی رازدارانی امر نہیں۔ کوئی فن پارہ یا کوئی ادیب محض اپنے اسلوبی خصوصیات کی بنیاد پر ہی منفرد و ممتاز قرار دیا جاسکتا ہے۔ بعض ناقدین کے نزدیک اس بات کی اتنی اہمیت نہیں کہ کیا کہا گیا ہے، جتنی کہ اس بات کی اہمیت ہے کہ کیسے یا کس طرح کہا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا تعلق آخر الذکر سے ہے۔ ادبی تنقید علاوہ اور باتوں کے، اس بات پر بھی اصرار کرتی ہے کہ کس طرح کہا جانا (یا لکھا جانا) چاہیے۔ اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید میں سب سے بڑا فرق یہی ہے۔

بعض تذکرہ نگاروں اور بیان و بلاغت کی کتابوں میں اسلوب اور اس کی چند قسموں کا ذکر ملتا ہے، مثلاً رنجیں اسلوب، عاری اسلوب، دقیق اسلوب، سلیس اسلوب، مشکل اسلوب، ہر صغ و کج اسلوب، وغیرہ۔ اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب کی جنسیں لسانیاتی سطحات (Levels) کے حوالے سے بیان کی جاتی ہیں، مثلاً صوتی اسلوب، صرفی و نحوی اسلوب، لفظیاتی اسلوب، نحوی و تراجمی اسلوب، معنیاتی اسلوب، وغیرہ۔ ادبی تنقید میں اسلوب کی موضوعی تقسیم پائی جاتی ہے، مثلاً حکایتی اسلوب، سوانحی اسلوب، فنیاتی اسلوب، اساطیری اسلوب، داستانہ اسلوب، عیانہ اسلوب، وغیرہ۔ ان اسباب میں ہر چہ کہ موضوع کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور اسی کے لحاظ سے حوالہ دینے والا اختیار کیا جاتا ہے، تاہم ان

## ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

اسالیب کو برتنے میں زبان کی عمل آوری اور کارکردگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ ادبی فن پارہ موضوع کے لحاظ سے خواہ کیسا ہی ہو، وہ لسانی اسٹرکچر سے جاری یا مبرا نہیں ہوتا۔ لسانی اسٹرکچر موضوع اور موضوع بدل رہتا ہے۔ بعض دوسرے اسالیب بھی ادب میں برتنے جاتے ہیں، مثلاً استعلاسیہ اسلوب، مکالماتی اسلوب، ڈرامائی اسلوب، ہدایتی اسلوب، لٹریکاتی اسلوب، خطیبانہ اسلوب، وغیرہ۔ ان اسالیب میں بھی زبان کی کارکردگی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ جن اسالیب کا ذکر ہو رہا ہے، ان کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر چرخائی کیا جاسکتا ہے۔ علاوہ ازیں علامتی و استعاراتی اسلوب اور تجربی اسلوب کو اگرچہ ادب میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہے، لیکن اسلوبیاتی تنقید انہیں بھی اپنے دائرہ بحث میں لاتی ہے اور ایک دوسرے اعجاز سے ان کا مطالعہ و تجزیہ کوئی ہے جسے 'نشانیات' (Semiotics) کہتے ہیں۔

اسلوب کی ایک موضوعی شکل 'یادبانی اسلوب' (یہ اصطلاح راقم السطور کی وضع کردہ ہے، اور اردو میں نئی ہے) بھی ہے جس کی جانب اب تک کسی کی توجہ مبذول نہیں ہوئی ہے۔ اس کا تعلق ماضی کی یادوں سے ہے۔ 'یاد ماضی' (Nostalgia) ایک طرز احساس ہے۔ یہ ذہن کی اس کیفیت کا نام ہے جب انسان بچتے دنوں کی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ ان یادوں کو ضدِ تحریر میں بھی لایا جاتا ہے۔ یہی عمل 'یاد نگاری' کہلاتا ہے۔ ماضی کی یادیں کسے نہیں ستائیں۔ بعض اوقات تو یہ 'مذاب' 'مین کرنازل' ہوتی ہیں۔ ماضی کی یادوں کا انسان کے حافظے سے گہرا تعلق ہے۔ آخر انصاری کہتے ہیں۔

یاد ماضی مذاب ہے یاد

بچپن لے مجھ سے حافظہ میرا

دل کے اس نازک احساس اور پردہ ذہن پر ابھرنے والی اس کیفیت کو بعض معاصر افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات میں نہایت خوب صورت اعجاز سے عیاں کی شکل دی ہے۔ یاد نگاری سے متعلق تمام قارئین کو 'یادیات' کے ازمیں میں رکھا جاسکتا ہے، خواہ ان کی مطالعہ حیثیت ہو یا دلکش نگارش کا تجربہ۔

(۳)

'یادبانی اسلوب' (راقم السطور کو اردو میں اس سے بہتر کوئی دوسری اصطلاح نظر

## ماہرہ علامت دہی اور اسلوب

نہیں آئی) کی ایک عمدہ مثال ہمیں شوکت حیات کے افسانے "رست صاحب" میں ملتی ہے۔ رست صاحب ملازمت سے ریٹائر ہو چکے ہیں اور بڑھاپے کے دن گزار رہے ہیں جہاں صرف تنہائی ان کے ساتھ ہے۔ ان کی زندگی طراب بن چکی ہے۔ وہ اپنے بیٹے ہوئے دلوں کو یاد کرتے ہیں، چوری کی رفاقت کو یاد کرتے ہیں جو اب مر چکی ہے۔ وہ ان خوش گوار لمحوں کو یاد کرتے ہیں جب ان کے قہار کے ان کے آگے جھکے پڑتے تھے، لیکن اب سب نے نظریں پھیر لی ہیں۔ نا سلیجی کی یہ کیفیت بیماری کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ وہ پرانی یادوں میں اتکا کھو جاتے ہیں اور بچے دلوں کی یادیں انہیں اتنا مطمئن اور مطمئن کر دیتی ہیں کہ "دن کی صاف و شفاف روشنی میں بھی انہیں داخل ہوئی شام کا احساس ہوتا ہے"۔ یہاں شوکت حیات نے استعاراتی اسلوب سے بھی کام لیا ہے۔ "داخل ہوئی شام" بڑھاپے کا نہایت خوب صورت استعارہ ہے۔ طویل اطعمری میں انسان کی زندگی میں جو غلط پیدا ہو جاتا ہے اسے وہ اپنی پرانی یادوں سے پر کرتا ہے اور بقیہ زندگی انہی یادوں کے سہارے جیتا ہے۔ اس پرانی اکھبر میں ماضی مطلق اور ماضی استمراری کے فعلی صیغوں کا کثرت سے استعمال ہوتا ہے اور تعدادی افعال تھا، تھی، تھے، جس میں جملے کی نوعی ساخت کا جزو بنتے ہیں مثلاً۔

ماضی میں جو حرحری شام دھر میں تھا

اب وہ فقط تصور شام دھر میں ہے

(فیض احمد فیض)

ظہنفر کا افسانہ "ڈگڈگی" علامتی اسلوب میں لکھا ہوا سیاسی رنگ کا ایک بہترین افسانہ ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ایک ڈگڈگی بھانے والا ہے۔ اس کردار میں اور ایک سیاسی لیڈر میں علامتی رشتہ پایا جاتا ہے۔ گویا ڈگڈگی بھانے والا Signifier ہے اور سیاسی لیڈر اس کا Signified۔ علامتوں کے سہارے یا فردی میڈیسی سسٹم کی اصطلاح میں نشانات (Signs) کے سہارے (جس کے دورخ ہیں، دستکی ٹائر اور سنگی ٹائر) دونوں کردار متوازی خطوط پر چلتے ہیں۔ دونوں اپنا اپنا پیر پیٹھا کرتے ہیں، دونوں بھیڑا کھڑے کرتے ہیں، دونوں چرب زبانی اور لٹاخی سے کام لیتے ہیں، دونوں مخصوص قسم کا لباس پہنتے ہیں، دونوں کا خطاب بھولی بھالی "بھنا" سے ہوتا ہے اور دونوں لوگوں کے سامنے

## ہوائی تجربے کے لسانی طرز

ہاتھ بکھیلانے ہیں (ایک ان سے چپے مانگتا ہے اور دوسرا لوٹ)۔ اس افسانے میں ڈنگ کی بچانے والے کی چٹاری، جس میں اس نے نہ جانے کیا کیا چھپا رکھا ہے، افسانے کے سیاسی تناظر میں ہیڈن ایجنڈا کی علامت بن جاتی ہے۔ سانپ اور بخولا کی شمولیت سے اس افسانے میں تمثیل رنگ بھی پیدا ہو گیا ہے۔ یہ دونوں قافلی سیاسی پارٹیوں میں ہاتھ پائی اور لڑائی جھگڑے کی علامت بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ یہ افسانہ اپنے ائمہ ہلا کی علامتی ماستر پلے قہدار کی رکھتا ہے۔

ہوائی اسلوب میں ایک جھکنا انداز پایا جاتا ہے۔ سید محمد اشرف نے اپنے افسانے ”دعا“ میں بھی اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس افسانے میں گج سنی میں اردی کردار ہیں، ایک ہم صاحب اور دوسرا ان کا ملازم۔ ہم صاحب ایک آرام طلب، پیش پسند اور کامل خاتون ہیں۔ وہ ہر وقت اپنے ذکر پر غم چلائی رہتی ہیں۔ اشرف نے اس افسانے میں صیغہ فعلی امر سے بہت کام لیا ہے۔ جس سے ہوائی اسلوب کا صاف پتا چلتا ہے۔

نیر محمد کے ہاں جھل کی آواز کی طرح ان کے بعض افسانوں میں بھی سوانحی رنگ جھلکتا ہے۔ اسی طرز کا ان کا ایک افسانہ ”خالی بھولی“ ہے جس کے کچھ حصے ان کی اپنی زندگی کے بعض تجربات کا عکس پیش کرتے ہیں۔<sup>(۴)</sup> اس افسانے میں انھوں نے جس مسئلے پر انسانی انداز میں اپنی توجہ مرکوز کی ہے وہ شخص ان کا مسئلہ نہیں ہے، بلکہ ان جیسی بے شمار ماؤں کا مسئلہ ہے جنہیں درس و تدریس کی پیشہ ورانہ ذمہ داریوں سے صدمہ برآ ہونے کے لیے اپنے ننھے سے مصحوم بچوں کو آیاؤں کے سہارے چھوڑنا پڑتا ہے۔ اس افسانے میں نجم نے جزئیات نگاری کی طرف خاص توجہ دی ہے جس سے ان کے گہرے مشاہدے کا پتا چلتا ہے۔ اس کے مکالموں میں بول چال کی زبان کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے جو ائمہ کے ہائیڈری اسلوب سے قریب تر ہے۔

صغیر احمد بن جٹا بڑے کے افسانے ”بھول بھلیاں“ میں ڈرامائی اسلوب کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ یہی جہاں انسانوں کا اندھ پلایا جاتا ہے، اس بھیڑ میں کون، کب، کہاں اور کیسے کھو جائے، اس بات کا ہمیشہ ارگاہ رہتا ہے۔ ڈر، خوف اور Suspence کو جٹا بڑے نے بڑے نہ اثر ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے۔ کھیتی رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے اور جو دوسروں کو کھوڑا اور دکھانا کرتا رہتا ہے، اسے بھی انسانوں کی بھیڑ



میں کھو جانے کا ڈر ہوتا ہے۔

بعض معاصر افسانہ نگاروں نے تمثیلی اسلوب میں بھی افسانے لکھے ہیں۔ تمثیلی نگاری کی ایک بہترین مثال جیک اسٹاس کا افسانہ ”لمبہ“ ہے جس میں پرمندوں کو کر فاروس کی شکل دی گئی ہے۔ (۵) اس افسانے میں چنڈا، چنڈا اور اس کے نوزائیدہ بچوں، نیر چکاڑوں اور چوہنیوں کی موجودگی سے ایک ایسی ملاحتی لفظا طبع کی گئی ہے جو انسان کے کرب کو متحرک کرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کی بعض حقیقتوں اور چوائیوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔

طارق چغتاری کا افسانہ ”بارغ کا دروازہ“ اس بات کا فائن ثبوت ہے کہ آج کے دور میں بھی داستانیں اسلوب میں کامیاب افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور تحیر و طسم کا رنگ پیدا کیا جاسکتا ہے۔ داستانیں اسلوب کی ایک صفت قصہ در قصہ بھی ہے۔ طارق کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کہانی کے ایک کردار سے یہ کہلو کر کہ ”یہ عمارت شہر کی بھی داستان ہے“ ایک کہانی کو دوسری کہانی سے مربوط کر کے اپنے عہد کی مصروفیت کا عیاں یہ رقم کیا ہے۔ فن کی سطح پر یہ افسانہ طارق چغتاری کا ایک انوکھا تخلیقی تجربہ ہے۔

”آخری کنگھڑا“ سلام بن رزاق کے زور و قلم کا نتیجہ ہے۔ (۶) یہ افسانہ اور باب اقتدار کے اس سسٹم پر ایک گہرا طعنے ہے جس میں محمد علی جیسے شریف، بے ضرر، بے گناہ اور ”عزت دار شہری“ کو گھلن گھل (اور ایک خاص مذہب کا ہونے) کی بنیاد پر حراست میں لے لیا جاتا ہے اور شدت نفسیاتی دباؤ ادا کر اس سے پوچھنا چاہی جاتی ہے اور لول تو اسے اپنی بے گناہی ثابت کرنے کا موقع ہی نہیں دیا جاتا ہے، اور اگر وہ اپنی صداقت میں کچھ کہتا بھی ہے تو اس کی آواز صدا ہے صحرا ثابت ہوتی ہے۔ انجام کار رات کے گھپ اندھیرے اور صیبا سنانے میں اسے کالیس میں داخل کر بیٹھل ہائی وے پولیس چوکی سے دور ایک دھماں اور سنسان مقام پر لے جایا جاتا ہے جہاں سے اس کی داہنی قطعا ناممکن تھی۔ اٹھانے اور ہولن کو ختم کر دینے والے خوف سے اس کا دل شدت سے تڑپاؤ میں آگیا تھا۔ پولیس کی کار چھٹی تیزی کے ساتھ ہائی وے کی تاریک گھاٹی میں ڈھکی جاتی تھی، اتنی ہی تیزی کے ساتھ اس کا دل بھی ڈھکیا جاتا تھا۔ کار میں کھل دار کی تھی۔ اس نے کچھ کہنا چاہا، ”مگر ایک اندیش ناک خیال نے اس کے گلے میں پھنسا ڈالا۔ اور اٹھا ہوشوں تک آنے سے پہلے ہی

## دہلی تحریک کے لٹری مشرک

حق میں بخش کر دے۔ اسی جیل پر سلام بن رزاق کا یہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ سلام نے اس افسانے میں علامتی و استعاراتی اسلوب اختیار کرنے کے علاوہ اشاریت سے بھی کام لیا ہے۔ لیکن کہیں بھی ابہام پیدا ہونے نہیں پایا ہے۔ اشاریت سے تخلیق کار کو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اسے ہماری بات (بجھا کر) کہیں کہیں پڑی۔ صرف اشارہ ہی کافی ہوتا ہے۔ اور (سمجھنے کے لیے) بہت کچھ قاری پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ سلام بن رزاق اردو کے ایک نئے ہوئے افسانہ نگار ہیں اور اشارتی اسلوب پر ان کی گرفت اتنی عیاں مضبوط ہے جتنی کہ دوسرے اسالیب پر۔ اس افسانے کے آخر میں چند الفاظ کے اشارے سے جو بات کہی گئی ہے وہ قاری کی سمجھ میں پہنچ جاتی ہے۔ اشاریت کو، جو لٹری سطح پر اظہار کی ایک انوکھی تکنیک ہے اس افسانے میں نہایت خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس کی رد اور مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جب پولیس کی کارفرمائے کے ساتھ ہائی وے سے گزر رہی تھی جہاں ہر طرف چار کی تھی (اور کار میں بھی گھپ اندھیرا تھا) تو کار میں بیٹھے ہوئے ایک "کریم برانچ والے" سے محمد علی نے پوچھا: "اس وقت، وقت کیا ہوا ہے سر؟" اس پر اس شخص نے استہزاء سے انداز میں جواب دیا: "اس وقت تمہارا نام بہت غراب مل رہا ہے محمد علی؟" کچھ دیر کی خاموشی کے بعد پھر اس شخص نے محمد علی سے پوچھا: "یہ بتاؤ اگر تمہیں کچھ ہو جائے تو تمہاری فیملی کی ذمہ داری کس کے سر ہوگی؟"

علامتی سطح پر بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ "آخری کنگدیا" (جو اس افسانے کا عنوان بھی ہے)، انسانی ہستی یا آبادی کی آخری حد کی علامت ہے جہاں انسانوں کے ساتھ انسانیت بھی ختم ہو جاتی ہے اور شروع ہو جاتی ہے بربریت اور سفاکی۔ "سامپ" کی ایجنڈیت نام کی علامت کے طور پر استعمال کی گئی ہے۔ "اندھیرا" "نارنگی" "ہدی" اور "ظلم کی علامتی شکل" ہے۔ "کالا بھنگ" اور سیاہ قلم "جبر و تشدد اور بربریت کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اسی شخص نے محمد علی کو اس کے دلوں ہاتھوں کو پیچھے کر کے پولیس کی گاڑی میں دھکیل ماردیا تھا اور خود بھی اس میں بیٹھ کر ایک خاص مقصد سے اس کے ساتھ چار تھا۔ "مخوس سناٹا" اور "دیرانی" سے ماحول میں اتھارنے خوف اور مہربانہ امرارت کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے میں "قبرستان" کی موجودگی انسان کی

## محاورہ اور لفظوں میں صواب و سلب

بہشتی کو حرم کرتی ہے، یہ موت کا بھی اشارہ ہے (Index) ہے اور ان دونوں میں اشارتی رشتہ (Indexical relationship) پایا جاتا ہے۔

سلام بن رزاق نے ایک نہایت سلیسہ اور Sensitive اثر پر غم افشا ہے اور صوبہ و حال کو انسانے کا رنگ دے دیا ہے۔ زبان و بیان اور ایسے انکھار اور اسلوب پر پوری قدر مدد کئے کی وجہ سے اس دور اس انسانے کی کمال تک میں نہایت کامیاب رہے ہیں۔

(۴)

واقعہ ہے کہ ہر ادبی تخلیق اپنے اسلوب کے ساتھ معرکہ و جدوجہد میں آتی ہے، لیکن یہاں کے خالق کا مشغل اسلوب نہیں ہے، بلکہ تخلیق و تخلیق اس میں تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے۔ اگر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی تخلیق میں کئی کئی اسالیب گھل جاتے ہیں جیسا کہ حسین الحق کے انسانے ”گھر میں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس میں بیک وقت کئی اسالیب کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اسلوب میں خورج انسانے کی معنویت اور تہہ داری کو ملحوظ نہیں کرتا۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اسلوب کی تشکیل ادب میں زبان کے خصوصیات استعمال سے عمل میں آتی ہے۔ کوئی بھی ادیب اپنے تخلیقی عمل کے دوران زبان کا خالی خالی استعمال نہیں کرتا، بلکہ اپنے حوزہ صحتی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق نئی شکل دیتا ہے جس سے زبان Language plus بن جاتی ہے۔ جو فرق Language اور Language plus میں ہے وہی فرق عام (محل چال کی) زبان اور ادبی و تخلیقی زبان میں پایا جاتا ہے۔

ادبی و تخلیقی زبان میں مختلف انواع اسلوبی خصوصیات (Style-features) پائے جاتے ہیں جن کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کے دائرے میں رو کر کیا جاتا ہے۔ زبان کے عام استعمال سے جتنا ہر کوئی بھی استعمال پا کوئی بھی طرز انکھار اسلوبیاتی نگاہ کی توجہ کا مرکز بن سکتا ہے۔ عام زبان Rigid اور پندرے کے اصولوں کی پابندی ہوتی ہے، لیکن ادبی زبان میں نرم و مست Flexibility پائی جاتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ادیب زبان کے مروج قواعد اور اصولوں سے انحراف کرتا ہے۔ معمول سے انحراف کی مثالیں شعری زبان میں بھی پائی جاتی ہیں اور نثر کی زبان میں بھی، اور یہ بات ادب کی زبان کی بھان میں ملتی ہے۔

## دوبلی بھید کے لسانی معرعات

عام زبان میں غیر زدی روح (Inanimate) اشیا کو زدی روح (Animate) میں پائی جانے والی (جستی) سمجھنے سے متصف نہیں بتایا جاتا۔ لیکن دوبلی زبان میں ایسا ممکن ہے۔ اس تناظر میں عبدالصمد کے افسانے ”معیار“ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں غلطہ مذکور ہوتا ہے گلیاں روتی ہیں سڑکیں آجیں بھرتی ہیں اور پگڈنڈیاں سسکتی ہیں:

”وہ بے پاؤں چپ چاپ اپنے شہر یا پنچپا۔ اس کے شہر اور محلے میں کوئی قابل ذکر تبدیلی نہیں آئی تھی۔ وہی وہاں اور بے روتی شہر، وہی مذکور ہوتا ہوا غلطہ، وہی روتی ہوئی گلیاں، وہی آہ بھرتی ہوئی سڑکیں، وہی سسکیاں لیتی ہوئی پگڈنڈیاں۔“ (۷)

یہاں وزیر کا ایک اقتباس نقل کرنا ہے جان ہوا جس میں انھوں نے ادیب کی پہچان کے حوالے میں بالکل یکساں بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”ادیب ہے جان چیزوں کو زدی روح قرار دینے کی جھٹ کے تحت، ادیب کے منظر سے ایک تھیں خاطر قائم کرتا ہے۔ وہ بے جان اشیا تک میں روح چھونک کر نہیں زندہ کر دیتا ہے۔ چٹاں پہ چتر بولنے لگتے ہیں، اجالہ مسکراتا ہے، صراٹے اپنی جانب بدلتے ہیں حتیٰ کہ کھڑکیاں، مندریں اور سڑکیں بھی زدی روح بن کر اس سے مناکار کرنے لگتی ہیں۔ اشیا کو روح تفویض کرنے کا یہ عمل جامعہوں کو بھی انسانی سطح پر سمجھ لیتا ہے۔ چٹاں پہ درخت آہیں بھرتے ہیں، گلیاں مسکراتی ہیں، اور پتے انسانی محسوسات کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ حد یہ کہ سٹاڈیو ڈراما کا حسن اسے مس کرنا اور مستند روڑی دیتا ہے۔ گو ادیب اپنے پس سے لخت لخت اشیا کو باہم مربوط کر کے کائنات کو اس کی یکساں لٹا دیتا ہے، اور یہ بات محل کے تجرباتی عمل کا اہم حصہ ہے۔“ (۸)

انگریزی شخص دو زبانوں پر اظہار کی قوت رکھتا ہے تو اسے لڑائی (Bilingual) کہتے ہیں۔ موقع محل (Situations) اور سیاق و سباق (Context) کے لحاظ سے وہ اپنی مدد مراد کی ذمہ داری میں دونوں زبانوں کا استعمال کرتا ہے۔ پہلی زبان اس کی مادری زبان ہوتی ہے اور دوسری زبان انسانی زبان کہلاتی ہے جسے وہ اپنی مادری زبان سمجھنے کے بعد دوسری

## معاصر انسان: زبان کا مطلب

ظہور پر (Formally) لکھتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں تعلیم یافتہ طبقہ اپنی مادری زبان پر عبور رکھنے کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان پر بھی حتیٰ المقدور دسترس رکھتا ہے۔ معاصر اردو انسانہ نگار چوں کہ اردو کے علاوہ انگریزی بھی جانتے ہیں، اس لیے وہ اپنی تخلیقات میں انگریزی کی الفاظ، فقرے (اور جملے) اکثر استعمال کرتے ہیں۔ اسسانی عمل کو کوڈ سوچنگ (Code-switching) اور کوڈ بکسنگ (Code-mixing) کا نام دیا گیا ہے۔ اردو فکشن کی تاریخ میں جس کثرت سے قرآن امین حیدر نے اپنی تخلیقات میں اردو-انگریزی کوڈ سوچنگ اور کوڈ بکسنگ کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ معاصر انسان نگاروں کے یہاں بھی یہ دھنچکا عام ہے جس سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔

واقعہ رہے کہ ہم مابعد جدید دور میں سانس لے رہے ہیں۔ اس دور کی ایک نمایاں خصوصیت بحیثیت ہے جو وحدت کی برعکس صورت حال ہے۔ اس صورت حال نے لسانی سطح پر کافی جھل پھیل پیدا کی ہے۔ اب تہذیبی و ثقافتی سطح پر کسی ایک زبان کی اجارہ داری ختم ہوتی جا رہی ہے۔ اب جتنی تیزی کے ساتھ معاشرہ یک لسانیت کی بندش کو توڑ کر مذہب لسانیت اور کثیر لسانیت کی جانب سفر کر رہا ہے جتنی ہی تیزی کے ساتھ علاقائی زبانیں اور مقامی بولیاں سر اٹھا رہی ہیں، بولیوں کے زبانیں بننے کے عمل، اور اپنے علاقائی حدود کو توڑ کر وسیع تر علاقوں میں نفوذ کر جانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ علاقائی زبانوں اور بولیوں کی اس توانائی، تحرک اور قوت عمل کی وجہ سے اردو جماعتی اعتبار سے کسی بھی صوبے کی (محلی) علاقائی زبان نہیں ہے، شدید خطرے سے دوچار ہے۔ اگر کوئی حکمت عملی (بہت جلد) اختیار نہ کی گئی تو اس زبان کے دوسری زبانوں یا خصوصاً ہندی کے ساتھ ضم (Assimilate) ہو جانے کے امکانات کافی روشن ہیں (یعنی علاقوں میں اردو بولنے والوں کی جتنی تعداد رسم خط سے نااہل ہو رہی ہوگی ہے)۔

انگریزی زبان کا معاملہ دوسرا ہے۔ ہر چند کہ انگریزی تیسری دنیا کے ممالک کو آباد پاتی صورت حال کی دین ہے، لیکن عصری ضرورتوں اور تقاضوں کے باعث برطانوی نوآبادی کاروں کی اس زبان نے تصادفی صورت پیدا کرنے کے بجائے تہذیبی صورت پیدا کر دی ہے جس کے نتیجے میں ہندو پاک کی تمام زبانوں نے اس کے بے شمار الفاظ و تراکیب اور لائحہ اور فقرے، جملے اور ضرب الامثال اپنے اہم جذبہ کر لیے ہیں۔

## اولیٰ طبقہ کے لسانی محرمات

معاہدہ انسانوں میں اس لسانی انجذاب کی محکمہ صاف نظر آتی ہے۔ فیچن احمد کے افسانے ”صدائیں“ کا کیا قبضہ ملاحظہ ہو:

”اس رات کو بگم مرزا کے پاس پانی جل رہی تھی۔ جب بھی مرزا صاحب کو اپنے وطن کا کوئی فرد نظر آتا تو ذرا اسے دوست مان لیتے۔ ایک ایجنٹ پاسے لگاؤ پر مدد کرتے۔ اور اپنے دوسرے دوستوں سے اس کو حوالہ کرتے۔ ہم سب اپنی تعلیم پاتے تھے۔ اعلیٰ لے تھے۔ حالانکہ حاضر پر بھرپور فکر رکھنے والے اور جدید علوم سے آگاہ تھے۔ بگم مرزا بکھان میں صہارت رکھتی تھیں۔ بے لے اور مرزا دیش تیار کرتی تھیں کہ کھانے والے انگلیاں کھاتے رہ جائیں۔ اس وقت بھی انھوں نے کی قسم کی مانند علامہ انکسار اشتر علی تھیں۔“ (۹)

اسی طرح ترجمہ ریاض نے ایک طبی موضوع پر انسانہ لکھ کر انگریزی کی کئی طبی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ ان کے اس انسانے کا عنوان ہے ”خواب جوائی“ اور اس میں استعمال شدہ بعض انگریزی الفاظ و اصطلاحات یہ ہیں: (۱۰) ۱۔ ”آپریشن“ (Operation) ۲۔ ”آکسیجن“ (Oxygen) ۳۔ ”Infection“ ۴۔ ”کلون“ (Clone) ۵۔ ”Gens“ کا ”Code“ ۶۔ ”Gens“ کا ”کڑی کوڈ“ ۷۔ ”DNA“ اور ”RNA“ ۸۔ ”Genetic Engineer“ وغیرہ۔

معاہدہ انسانہ نگاروں نے اپنے انسانوں میں انگریزی الفاظ و ترکیب استعمال کرنے کے علاوہ اپنے بعض انسانوں کے منوات بھی انگریزی میں رکھے ہیں، مثلاً ”کنفیسن“ (Confession) (اسلم خان) (۱۱)، ”کیلنر“ (Cancer) (انور سجاد) (۱۲)، ”ٹیبلو“ (Tablou) (ساگر سرحدی) (۱۳)، ”بیسمنٹ“ (Basement) (جاوید حسین) (۱۴)، ”سوسائٹی“ (Society) (سید محمد حسن) (۱۵)، ”پورٹریٹ“ (Portrait) (جہند بھٹو) (۱۶)، ”آلبم“ (Album) (شریون کمار دھوا) (۱۷)، ”بلڈ بینک“ (Blood Bank) (آصف فرخی) (۱۸)، ”سلیپنگ بیوٹی“ (Sleeping Beauty) (طاہرہ اقبال) (۱۹)، ”ویزٹنگ کارڈ“ (Visiting Card) (طارق شاہین) (۲۰)، ”ڈسٹ بین“ (Dust Bin) (نیرضیہ خالدی) (۲۱)، ”ڈیٹی“ (Duty) (۲۲) وغیرہ۔

## محاصرہ سلطان آباد میں محاصرہ

ہندی الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں بھی محاصرہ اردو انسان نگاروں کا رویہ  
نہایت فراخ دلاںدہ ہے۔ ان انسان نگاروں نے اپنی تخلیقات میں بہ قدر ضرورت کثیر  
تعداد میں ہندی الفاظ استعمال کیے ہیں جن میں نہ ہر اور قسم دونوں طرح کے الفاظ شامل  
ہیں۔ ہندی الفاظ کا حساب بن انسانوں میں زیادہ ہو جاتا ہے جن کے کردار غیر مسلم ہوتے  
ہیں۔ لیکن کمال کا اہم انسانی ایک انسانہ پر عنوان ”تھک چھپ“ ہے جس میں ہندی الاصل  
الفاظ پر کثرت استعمال کیے گئے ہیں اور بعض اردو الفاظ کے تلفظ کو بھی نرم بنا دیا گیا ہے۔  
ایسا کرنا اس لیے ضروری تھا کہ یہ الفاظ درست طریقے کے ان پڑھ کرداروں سے ادا کرائے  
گئے ہیں۔ اس انسانے کا ایک اہم خاصہ یہ (واضح رہے کہ اس انسانے کا عنوان بھی  
ہندی الاصل ہے)۔

”پہلی ذات کے فرد نے بڑے بڑے علموں کا انحصار کیا جن میں کہا گیا  
کہ ”یہ حکومت تھک ہے۔ دھرم کو بھڑک کر دی ہے۔ ہادی  
مددیں سے بھلی آرہی ہے پیراؤں کو ختم کر دی ہے۔ کوئی بھی آدمی چھوٹا  
بڑا ادا ہے بنانے سے نہیں ہوتا۔ بلکہ بھگوان اسے چھوٹا بناتے ہیں۔  
یہ سب آدمی کے کرموں کا بھل ہوتا ہے۔ منہ میں جو ایسے کام کرتا  
ہے اس کا جہنم بچہ کوئی میں ہوتا ہے اور جو بڑے کرم کر کے یہاں  
سے ہوتا ہے بھلی باتوں میں پیدا کیا جاتا ہے۔“

پھر یہ ملک میں اس طرح کی سہاؤں کا اہتمام کیا گیا اور دھرم کے نام  
پر انسانی برادری کی طبقاتی تقسیم کو جائز قرار دیا گیا۔ یہاں تک کہ رام  
چارے کو ملک میں ہونے والے ان ہنگاموں کا پتہ ہو۔ لیکن رام  
چارے اس وقت ان باتوں میں حصہ نہیں لے رہا تھا۔ وہ تو مستقل اسی  
جڑ توڑ میں رہا تھا کہ آرکھڑ سے اس کے برادر کو کتنا فائدہ پہنچے  
گا۔ وہ کہنے لگا ”ابھی تو لگتا نہیں کہ یہ کانون لاگو ہو جائے گا۔ ان آدمی  
ذات والوں نے تو بڑا ہنگامہ کر رکھا ہے۔ پھر سے دیس میں آرکھڑ  
وردی آکر دیں اور ہے ہیں۔“ (۱۳)

## اولی تہذیب کے لسانی مغزات

معاصر اردو افسانے کی زبان اور اسلوب کے بارے میں خلاصہ کلام کے طور پر چند باتیں کہی جاسکتی ہیں جو درج ذیل ہیں۔

۱- معاصر افسانے کی زبان نہ تو بالکل شاعرانہ ہے اور نہ ہی بالکل سپاٹ۔ یہ ضرور ہے کہ بعض افسانہ نگاروں کے یہاں یہ عام بول چال کی زبان سے بہت قریب ہو جاتی ہے۔

۲- معاصر افسانے کی زبان میں تنوع اور Flexibility کا عنصر کافی نمایاں ہے جس سے تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ کہیں کہیں زبان کے معمول (Norm) سے انحراف بھی پایا جاتا ہے، لیکن یہی تنوع ضرورتوں کے شدید تقاضوں کے تحت ہی کیا گیا ہے۔

۳- معاصر افسانے کی زبان میں مطلقہ علاقائی اور مقامی لسانی اثرات کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ دوسری زبانوں اور بولیوں کی لفظیات کی شمولیت سے اردو کے ذخیرۂ الفاظ اور اردو سلیک (Slang) میں کسی قدر اضافہ ہوا ہے۔ بلکہ اس سے اس امر کا بھی جواز پیدا ہوتا ہے کہ اردو ایک "ہندوستان گیر" زبان ہے۔

۴- معاصر افسانہ نگاروں نے حسب ضرورت عناصر، استعاروں اور تشبیہوں کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن ان میں بندرت اور تازہ کاری ہے۔ اس سے زبان نہ تو بوجھل ہوئی ہے اور نہ ابہام کا شکار ہوئی ہے۔

۵- معاصر افسانہ نگاروں کے یہاں اسلوب کی رنگارنگی اور طرزِ اظہار میں جدت اور بندت کا بھی احساس ہوتا ہے۔

۶- معاصر افسانہ نگاروں نے پرانی روش کو ترک کر کے ماہرہ دور میں اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے اردو زبان کو عوام تک پہنچانے اور اسے عوامی ترسیل کا ذریعہ بنانے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔



## حوادث

- ۱- دیکھیہ وارث طوی: "جدید افکار اور اس کے مسائل" (دلی: دلی جی آر، ہارسنگ، ۱۹۹۰ء) جس میں ۲۵۲۳ صفحے۔
- ۲- دیکھیہ جمیل چلی کی کتاب "تین مرتبہ" (دلی: انجی کیشنل پبلیک ہاؤس، ۱۹۹۳ء)۔
- ۳- پروفیسر راشد انور راشی "گفتن تحریہ نور کو بی چند ہرنگ"، مطبوعہ "سہاگل" (پٹنہ)، جلد ۱۰، شمارہ ۳۶ (دسمبر ۱۹۹۱ء تا مارچ ۱۹۹۲ء) جس میں ۳۲۲۔
- ۴- نجمہ محمود، "خالی جھولی"، مشورہ جنگ کی آواز، ترجمہ محمود علی گزٹ، (دلی: دلی کیشنز، ۱۹۹۲ء)۔
- ۵- بیگم حسامہ علیہ السلام، "سہاگل" (پٹنہ) (۱۹۸۱ء)۔
- ۶- سلام بن زبانی، "آفری کنگڈم"، مطبوعہ سہاگل (کراچی)، خاص سہاگل، نمبر ۱۲ (اکتوبر تا دسمبر ۱۹۹۸ء)۔
- ۷- عبدالحمید، "سہاگل"، مطبوعہ سہاگل (پٹنہ)، جلد ۳، شمارہ ۷۷ (جنوری تا مارچ ۱۹۹۷ء) جس میں ۹۰۔
- ۸- وزیر آباد، "تحریہ نور" (دلی: کتبہ ہارسنگ، ۱۹۸۹ء) جس میں ۱۵-۱۴۔
- ۹- شمیم احمد، "دلی"، مطبوعہ سہاگل (پٹنہ)، جلد ۹، شمارہ ۳۵ (جون تا نومبر ۱۹۹۰ء) جس میں ۱۳-۱۲۔
- ۱۰- زمرہ خان، "غلاب جانی"، مطبوعہ آجکل (دلی)، جلد ۵، شمارہ ۵ (مارچ تا اپریل ۱۹۹۱ء)۔
- ۱۱- اسلم خان، "کھٹکھٹ"، مطبوعہ آجکل (دلی)، جلد ۵، شمارہ ۵ (اپریل تا جون ۱۹۹۷ء)۔
- ۱۲- انور سہیل، "کیٹر"، مشورہ، پھر جی کی کہانیاں، ترجمہ امجد ماسی اور احمد داؤد (راول پٹی: دستاویز، دلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)۔

## ذاتی تحریک کے سببی مضامین

- ۱۳- ساگر سرمدی، "ٹیبلو"، مشورہ ہجری کی کہانیاں، مرتبہ: چاندرا داس اور احمد داد (راول  
پڑی، دہلی: نئی کشتی، ۱۹۸۰ء)۔
- ۱۴- چار حسین، "موصوف"، مطبوعہ: آئین (نئی دہلی)، جلد ۵۹، ۱۹۸۵ء (مارچ ۲۰۰۰ء)۔
- ۱۵- سید محمد حسن، "سوانحی"، مطبوعہ: ماہنامہ "شاعر" (ممبئی)، جلد ۹، ۱۹۸۶ء (جون ۲۰۰۸ء)۔
- ۱۶- جینکھلا، "پتھر لڑکت"، مطبوعہ: "پنڈت"، جلد ۹، ۱۹۸۵ء (۲۵ دسمبر ۲۰۱۱ء)۔
- ۱۷- شریں کنکھلا، "کلم"، مطبوعہ: ماہنامہ "شاعر" (ممبئی)، جلد ۶۳، ۱۹۸۵ء (۵ دسمبر ۱۹۹۲ء)۔
- ۱۸- اصغر فریقی، "لڈ پک"، مطبوعہ: ماہنامہ "شاعر" (ممبئی)، ہم عصر اردو ادب  
نمبر ۶۸، ۱۹۸۵ء (۲۵ دسمبر ۱۹۹۷ء)۔
- ۱۹- طاہرہ اقبال، "سٹپنگ کڈ"، مطبوعہ: ماہنامہ "شاعر" (ممبئی)، جلد ۱۷، ۱۹۸۵ء (نمبر ۳  
مارچ ۲۰۰۸ء)۔
- ۲۰- طارق شاہین، "وزینگ کارلا"، مطبوعہ: "مائی پارڈن" (کراچی)، خاص نمبر، ۱۹۸۵ء  
نمبر ۱۲ (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۸ء)۔
- ۲۱- نعیم فیاض الدین، "ڈسٹ بن"، مطبوعہ: "ماہنامہ ادراک" (لاہور)، خاص نمبر (اردو ادب  
کے پچاس سال)، جلد ۳، ۱۹۸۵ء (جون لی تا اگست ۱۹۹۷ء)۔
- ۲۲- طاہرہ شاہ، "ڈیوٹی"، مطبوعہ: ماہنامہ "شاعر" (ممبئی)، ۱۹۸۵ء (نمبر ۱، جنوری ۲۰۱۱ء)۔
- ۲۳- ابن کول، "ہنگ بھگپ"، مطبوعہ: ماہنامہ "شاعر" (ممبئی)، ہم عصر اردو ادب، نمبر،  
جلد ۶۸، ۱۹۸۵ء (۲۵ دسمبر ۱۹۹۷ء)، ص ۳۶۷-۳۶۸۔

## ’ذوقیہ پائی‘ - ایک دولت بھائیہ

ہندوستانی معاشرے کے دے بے کچلے، پے ہوئے اور بے مائدہ طبقے کے لوگ آج ’دلت‘ کہے جاتے ہیں۔ گاندھی جی نے انہیں ’ہریجن‘ کا نام دیا تھا۔ سرکاری طور پر انہیں ’شہذولہ کاسٹ‘ کہا جانے لگا۔ دلت دراصل ہندوؤں کی پگلی ذات (Low-caste) سے تعلق رکھنے والے وہ غریب، کم ذہن اور بچڑے ہوئے لوگ ہیں جنہیں ہندو طبقہ اشرافیہ نے سماجی تہذیبی اور مذہبی سطح پر الگ تھلک کر کے رکھ دیا ہے۔ لوہنجی ذات کے ہندوؤں کے ذریعے ان کا اچھا حال اور ان کی دلت دشمنی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ سلسلہ ایک عہد سے جاری ہے۔ ہندوؤں کی قدیم مقدس کتاب ’مالوہر ہشاستر‘ (جسے Laws of Manu بھی کہتے ہیں) کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ قدیم عہد میں ہندو معاشرے کی بنیاد ذات پات کی تفریق پر رکھی گئی تھی۔ لوہنجی ذات کے ہندوؤں یا طبقہ اشرافیہ میں برہمن، پجھتری، اور دیلش شامل کیے گئے تھے جنہیں مالگ، مالگ، کام لارڈ سے دلہاں سوہنجی بھی تھیں، اور پگلی ذات کے ہندوؤں کو کھلاتے تھے جنہیں لوہنجی ذات کے ہندوؤں کی خدمت گزار ہی پر مامور کیا گیا تھا۔ ان میں سے کسی کی بھی ذات تبدیل نہیں ہو سکتی تھی۔ ان کی آئندہ نسلوں کی ذات بھی وہی رہتی تھی جو ان کے چور جنوں یعنی آباء کی ذات ہوتی تھی۔ ان چار ذاتوں کے علاوہ ہندوؤں کا ایک اور طبقہ بھی تھا جسے ذات سے باہر (Outcaste) سمجھا جاتا تھا یا وہ یہ ’امہوت‘ کہلاتا تھا۔ انہیں ایسے لوگ کہیں سوئے گئے تھے جنہیں سرانجام دینا یا بیٹھ جانا اور موصوبہ شرم و ذلت سمجھا جاتا تھا۔ یہی امہوت اور شورو آج کے دلت ہیں۔ مظلوم کا ناول ’دوبہ پائی‘ (۱۹۰۰ء) اس سماجی تہذیبی تناظر میں لکھا گیا ہے۔

کئی جدید ہندوستانی زبانوں، مثلاً مراٹھی، گجراتی، ہندی، تامل، تلوگو، وغیرہ کے

## دوبی تھپے کے لعلی حضرت

لوہب میں دلوں کے مساکن اور ان کی طرز زندگی پر خامی توجہ دی گئی ہے لیکن اردو میں پریم چندر (۱۸۸۰ء تا ۱۹۳۶ء) سے قبل دلوں کی حالت کی جانب کسی ادیب کی توجہ مبذول نہیں ہوئی تھی۔ پریم چندر فانا پہلے مرد و ادیب ہیں جنہوں نے اپنے ناول 'کوشہ عافیت' (۱۹۲۰ء) میں کسانوں کے ساتھ دلوں کے دکھ درد اور مساکن کو بھی حقیقی رنگ میں پیش کیا۔ انہوں نے اپنا آخری انسان "کفن" (۱۹۳۶ء) بھی دلت کا طعنی میں لکھا اور گھیسو، مادھو اور بدھیا جیسے ناقابل فراموش کردار تخلیق کیے۔ پریم چندر کے بعد ایک طویل عرصے تک اردو میں کسی اور نے اس موضوع پر قلم نہیں اٹھایا، لیکن مجددِ وحدت کے فردوغ پاتے ہی ادبی صورت حال بیکسر تبدیل ہو گئی اور بعض مرد و ادیبوں نے دلوں کے مساکن پر بھی لکھنا شروع کیا، جن میں چار حسین کے علاوہ ایک نمایاں نام مظفر کا بھی ہے۔ انہوں نے 'دوبی بانی' لکھ کر اردو ناول نگاری میں ایک نئے اور اچھوتے موضوع کا اضافہ کیا ہے، 'دوبی بانی' کو اگر اردو کا پہلا باقاعدہ دلت ناول کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

(۲)

مظفر نے 'دوبی بانی' میں دلوں کی زندگی اور ان کے رہن سہن کے طور طریقوں، بیز مسائل و مشکلات کی بہترین عکاسی کی ہے، اور ان کی اتر ساجی حالت اور ان کے دکھ درد کو حقیقی رنگ میں پیش کیا ہے۔ اسی کے ساتھ انہوں نے دلوں کا اتصال کرنے والوں کا بھی پردہ فاش کیا ہے۔ 'دوبی بانی' کی قرأت ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ادیبی ذات کے ہندو (بالخصوص برہمن) دلوں پر کیسے کیسے مظالم روا رکھتے ہیں۔ سولہ لاکھ روپے ہاتھ میں کس بری طرح بھاریا جاتا ہے۔ پتر بانی (مقدس کلام) 'دوبی بانی' سننے پر ان کے کان میں پگھلا ہوا سیما ڈال دیا جاتا ہے۔ جہاں کی قوتِ سماعت کو سلب کر دیتا ہے، اور انہیں اس بری طرح زد و کوب کیا جاتا ہے کہ جسم لپکھتا ہوا جاتا ہے۔ انہیں 'بھگوان' کا نام لینے سے بھی منع کیا جاتا ہے۔ دلوں کو عدی کے صاف پانی میں نہانا، جہاں ادیبی ذات کے ہندو نہاتے ہیں، اور جھٹ (منور) ہے۔ دلت مرد و عورتوں کو گندے نالے کے پانی میں نہانا چاہتا ہے۔ دلت ادیبی ذات کے ہندو اس کے صاف سحر سے لڑ کھڑا رہا کشتی مٹاتے یا صحن ٹولے سے دور ایک

## ہادیہ بانی سائیکہ حسیاتی

تنگ دھار یک گھیلوں والی بڑھن گندی ہستی میں رہتے ہیں جو چٹولی کہلاتی ہے۔ ان کے پھوس اور بچھر کے بنے مکان میں پورے پورے اور فرش و کچہ کر گھن آتی ہے۔ ان کے گھروں کی کچڑ اور بدبودار پانی سے بھری لہاب تالیوں میں کھلاتے ہوئے کیزوں کو کچہ کر محل آنے لگتی ہے، اور گھروں کے آس پاس کی گندی ملاحات، کوڑوں کے اجیر، گوبر اور مل ستر (بول و براز) سے اٹنے والی بدبو سے دماغ پر گندہ ہوا ملتا ہے۔ دلوں کے کھانوں کے برتن کتوں کے کھانے کے برتنوں جیسے ہوتے ہیں۔ ان کے لیے کھانا بھی دھرا ہوتا ہے۔ جو بھوجن (کھانا) لادھی ذات کے ہندو کھاتے ہیں وہ انھیں نہیں دیا جاتا ہے۔ دلت کھن پر شرم (سخت محنت) کرتے ہیں، کیوں کہ لادھی ذات کے ہندو اس کے کہ قول "ایسور نے شرم (محنت و مشقت) انھی کو سونپا ہے۔" گاؤں کی پانچہ شالا میں گرو دی و دیہ بانی سنا ہے، لیکن جو پٹلی ذات کے ہندو ہیں ان کے لیے یہ نہیں ہے۔ لادھی ذات کے ہندو کہتے ہیں کہ "جو ہم میں سے نہیں ہے اس نے دیہ بانی سنی تو ڈر (سزا) کا بھاگی ہوگا۔" ان کا یہ بھی عقیدہ ہے کہ "ہمارے حرکت (ملاو) جو کوئی دیہ بانی سے گا، اس پر دیہتا کا شراب (طراب) پڑے گا۔"

دلت مرد دہلے پٹے اور لافڑ ہوتے ہیں جن کا لوہر سے لپٹے تنک رینگ سیلا ہوتا ہے۔ دلت عورتیں بھی کالی کٹولی ہوتی ہیں۔ ان کی ساڑی کٹی چٹ دیتی ہے۔ دلوں کے بچے بھی دھول ملی اور کچڑ میں لٹ پٹ، گندے اور تنک دھڑنگ رہتے ہیں۔ دلوں کی غربت کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنا پیٹ بھرنے اور بھوک مٹانے کے لیے مرے ہوئے ڈاگر (جالور) کا سڑا ہوا لٹس (گوشت) کھانے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ دلوں کے بچے پانچہ شالا نہیں جاسکتے، کیوں کہ وہ دیہ بانی سناٹی جاتی ہے جو ان کے لیے درجہ (منور) ہے۔ دلت یہ سارے غم و دم اور نا انصافیاں برداشت کرتے رہتے ہیں، لیکن آف تنک نہیں کرتے، کیوں کہ انھیں لادھی ذات کے ہندو اس (برہمنوں) کے عتاب کا ڈر ہر وقت سنا رہتا ہے۔

فطرت کا یہ مول دلوں اور برہمنوں کے درمیان روایتی تضاد اور سماجی

تاہم اہم یوں کو بہ خوبی اجاگر کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ باہمن ٹولے کے ایک معزز ربرہ میں خاندانوں کے بزرگ، جنہیں لوگ 'بابا' کہتے ہیں، کی شخصیت کے تضاد اور کردار کے دور سے بہت کچھ ملتا ہے۔ بابا بہ ظاہر مذہب کے ٹھیکہ دار اور اخلاقی قدروں کے پاس دار ہیں، لیکن یہ باطن بد طبیعت اور بد کردار اس کا پردہ ہلا کر فحاش ہو جاتا ہے۔ ان تمام امور کے باوصف 'دو بیہ بائی' ربرہ میں (زادے) ہائے شور اور ایک دولت کے پیٹ سے عزم لینے والی بندہ کے بیار کی کہانی بھی ہے جسے عانیہ (Narrative) کی شکل دی گئی ہے۔

'دو بیہ بائی' عانیہ اسلوب میں لکھا ہوا ایک رت ناول ہے۔ عانیہ یا ادبی عانیہ دراصل کہانی ہی کا دوسرا نام ہے جس میں کہانی ہی کی طرح پلاٹ، واقعات کا تسلسل اور کردار ہوتے ہیں۔ عانیہ میں کہانی کی طرح کاٹکس (Climax) بھی ہوتا ہے۔ ایک مکمل عانیہ میں بہ لحاظ ترتیب تین حصے پائے جاتے ہیں یعنی: ابتدا - ارتقا - انجام۔ انہیں ہم آغاز، وسط اور انجام بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ دراصل عانیہ کی زمینی ترتیب ہے جو عمودی (Vertical) ہے۔ عانیہ کہانی تو ہوتا ہی ہے، کہانی کا کوئی حصہ بھی عانیہ ہو سکتا ہے۔ عانیہ میں مصنف یا ناول ڈار خود روای یا بیان کنندہ (Narrator) ہوتا ہے، لیکن اگر عانیہ طویل ہے تو اس کا کوئی کردار بھی روای بن سکتا ہے، مثلاً دالو اور دیوتا کے درمیان امرت حاصل کرنے کے لیے جو یہ (جنگ) ہوا تھا اور جس میں دیوتا اس کی جیت ہوئی تھی اس کا روای اس جہ کے ناک میں بھاگ (حصہ) لینے والا جاگیشور ہے جو اس ناول کا ایک کردار ہے۔ اسی طرح گاؤں کی ناک منڈلی میں کھیلے گئے ایک ناک میں ہر ایک کردار کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں اور اپنے سر، بازو، پیٹ، دھڑ سے انسانوں کی تخلیق کرتے ہیں، پھر کہتے ہیں، "میں ہر ایک ہوں، ہم سب کا ختم ہونا، مجھے پرنام کرنا۔" اس کے بعد کے پرے پھرنا ہے کے روای برہما ہی ہیں۔

ناول کا تانا بانا ذات پات کے کہید، بھاد اور سماجی تفریق کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے جس میں ہندو دیوتاؤں کی حاکم کو بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ اس میں روایا ہونے والے واقعات میں زمینی تسلسل ہے اور کرداروں کے فعل و عمل کے ذریعے عانیہ آگے بڑھتا چلا

## نواب بائی - ایک مصداق

جاتا ہے عار کا کی حذر لیں لے کرتا ہے، اور ایک وقت یہاں آتا ہے جب بائی، بچا کو لکھی جاتا ہے اور کہاں غم ہو جاتی ہے۔ اس ناول کا ٹکری کور قد مقدم پر پائے جانے والے تضادات، فرسودہ حکایت، بکھری نہ صحت، سوانح کے مذہب سے معیار حتیٰ اقدار اور جبر و اقصاء، نیز طنز و اشراقیہ کے وضع کردہ صدیوں پرانے فارم (معمول) کے خلاف احتجاج (Protest) ہے۔ اس اعتبار سے اسے ایک 'پریست ناول' کہا جاسکتا ہے۔ یہ بات دلیا جیپ ہے کہ صدائے احتجاج بلند کرنے والا کوئی اور شخص نہیں، بلکہ اسی طنز و اشراقیہ کا ایک روشن و مایل فرد بالیشور ہے۔

(۳)

یہ ادبی طائفہ شکر و نامی ایک طرف پر اڑھائے مجھے علم و رسم کے بیان (Narration) سے شروع ہوتا ہے۔ شکر و کا قصور صرف اتنا ہے کہ اس نے وہ جو بائی سن لی تھی اس جرم کی پاداش میں اسے اس حد تک مایا یا بچا ہے کہ اس کا جسم شدید طور پر زخمی ہو جاتا ہے۔ صرف یہی نہیں، بلکہ اس کے کان میں بکھلا ہوا سیسا بھی ڈالا جاتا ہے۔ وہ یوں کنڈے کے چہرے کے نیچے جھرتی زمین پر قربانی کے جانور کی طرح بچھاڑیں کھاتا ہے۔ ان مظالم کے اڑھائے والے بائسن ٹولے کے وہی بابا ہیں جن کا ذکر لو پر آچکا ہے، اور شکر و ان کا دوس (ملازم) ہے۔ بابا اس دولت کو لذت پہنچانے کے ساتھ ساتھ یوں کنڈے کے چہرے پر پیٹھے پر سکون انداز میں یوں کی کرنا بھی پوری کرتے جاتے ہیں۔ اس جگر غرش منظر کو بابا کا پتا بابک (بالیشور) بھی دیکھتا ہے۔ اس کے دل میں شکر و سے ہم دلی اور بابا کے خلاف شدید نفرت کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے اور وہ بابا سے اس واسطے سے حلق طرغ طرح کے سوالات کرتا ہے جن کے جواب سے وہ قاصد جے ہیں۔ شکر و کا بیٹا بالی بھی اسی گھر میں ملازم ہے۔ وہ بالیشور کی دیکھ بھال پر مامور ہے۔ بالو اور بالیشور ہم عمر ہیں۔ ان دونوں میں دوستی کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے، لیکن بابا اسے پسند نہیں کرتے۔ ایک دن بالیشور بالو کے ساتھ شکر و کو دیکھنے اس کے گھر (چٹولی) جاتا ہے جہاں کی غریب ملاحطہ، گندگی، جھن اور لڑ سحاشی حالت کو دیکھ کر اس کا دل بری طرح دکھتا ہے۔ وہ یہ سمجھنے سے

## اولیٰ محمد کے سنی صحرا

کافر رہتا ہے کہ اس میں اور بالو یا ٹھکرو میں اتنا فرق کیوں ہے، چٹولی کے لوگ اچھے گندے کیوں رہتے ہیں، اور ان کے بچے پانچ شالا کیوں نہیں جاتے، نیز بالو اور اس کے گھر والے وہ بھائی کیوں نہیں بن سکتے؟ وہ بھی سحلات پانچ شالا کے گردنی سے بھی کرتا ہے جو بچوں کو روز وہ بھائی ستاتے ہیں۔ گردنی پہلے تو ان سوالوں سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن بالیشور کے کافی اصرار پر وہ بول گیا ہوتے ہیں: "بات یہ ہے کہ برہانے ہمیں ارقعات، ہمارے پر عزم پر دُج کو اپنے سر سے عزم دیا تھا اور ٹھکرو کے پر عزم پر دُج کو اپنے پاؤں سے نکالا تھا۔ سر اور پاؤں میں جو اثر ہے وہی ہم میں اور ٹھکرو میں ہے۔ ہم سر کا استحقاق رکھتے ہیں اور ٹھکرو پاؤں کا۔ سر اور پھر ہوتا ہے اور پاؤں نیچے" (ص ۳۳)۔ گردنی بقیہ سوالوں کے جواب دینے سے گریز کرتے ہیں اور اپنی ناراضگی کا بھی اظہار کرتے ہیں۔ بالیشور کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا ہے، لیکن وہ ان سب باتوں سے بے حد فکر مند رہتا ہے۔ بالیشور ایک رات خواب میں دیکھتا ہے کہ ایک نہایت خوف ناک سانپ بابا کے کمرے میں سے نکل کر باہر جاتا ہے اور کیتروں اور مینوں کو اس کے پھر بابا کے کمرے میں آ جاتا ہے۔ خوف اور دہشت سے اس کی آنکھ کھل جاتی ہے اور وہ بہت دیر تک اس خواب سے پریشان رہتا ہے۔ اس سے پہلے دے کر وہ بار بار ملتا رہتا ہے۔

بالیشور کے گھر میں چٹولی میں رہنے والے بھیکو کی نو عمر بیٹی بندیا داسی (حارہ) ہے۔ وہ اس کی ماں کے کاموں میں ہاتھ بٹاتی ہے۔ ایک دن وہ بابا کے کمرے میں سے نہایت بدحواسی کے عالم میں راتی ہوئی اور صبح پر ہاتھ رکھے ہوئے تیزی سے باہر نکلتی ہے۔ اس کی ساراڑی پر خون کے دھبے نمایاں ہیں۔ بالیشور یہ مہر دیکھتا ہے، لیکن اس کی کچھ سمجھ میں نہیں آتا ہے۔ بابا کو جب یہ پتا چل جاتا ہے کہ بالیشور نے بندیا کو اس حالت میں ان کے کمرے سے نکلتے ہوئے دیکھ لیا ہے تو وہ اس سے کہتے ہیں کہ بندیا کا کوئی گھاد تھا جو پھوٹ گیا ہے، اس سے خون بہنے لگا ہے۔ اسے فوراً کسی دیکھ کے پاس جانا چاہیے۔ بالیشور کی ماں کو جب یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ حیران و ششدر رہ جاتی ہے۔ اس کی اتنی زیادہ حیرانی کہ اس کی سمجھ میں نہیں آتی ہے۔ اس بالیشور سے کہتی کہ بابا کے شراب (آرام)



کے زمانے کے کر کے ایک طرف مت جایا کرو ان کے شراب میں بادھا پاتی ہے۔ بالمشور  
اس واقعے سے اس وقت کوئی نتیجہ اخذ کرنے سے کاصر رہتا ہے۔ لیکن اس کی تصور اس کے  
پردہ کا ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتی ہے۔

بالہ اور بالمشور کی دوستی، ان دونوں کے درمیان سادگی نامہ ہوں کے باوجود  
پر دان چڑھتی ہے۔ وہ دونوں عدلی کے کنارے بیٹھے گفتگوں باتیں کیا کرتے ہیں۔ بالمشور  
بالو کو اس بات پر آمادہ کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ وہ بانی سن لے۔ بالوصاف منع کر دیتا  
ہے۔ اس تصور سے اس کی روح کا پھٹتی ہے کہ اگر اس نے وہ یہ بانی سن لی تو اس کا بھی  
حشر وہی ہوگا جس کے باپ بھگت دیا چٹولی کے دوسرے دلوں کا اڑھا تھا۔ جب بالمشور بالو کو  
اس بات کا پورا یقین دلاتا ہے کہ وہ اس کا ذکر کسی سے بھی نہیں کرے گا جب بڑی مشکل سے  
وہ وہ بانی سننے کے لیے راضی ہو جاتا ہے۔ وہ یہ بانی اسے اچھی تو لگتی ہے، لیکن اس کے  
دل میں یہ خوف بھی سما جاتا ہے کہ اگر کسی کو اس بات کا پتا چل گیا تو کیا ہوگا۔ دھیرے  
دھیرے بالو میں کچھ تبدیلیاں رونما ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ اس کا گھر اور نالی بھی اب  
صاف ستھری رہنے لگتی ہے۔ بالو کو اس بات کا اعتراف ہو جاتا ہے۔ ایک دن انھیں اپنے  
عجروں کے ذریعے پہنچے پتا چل جاتا ہے کہ بالو نے وہ یہ بانی سن لی ہے، لیکن یہ بات ان  
کے لیے معنی بنی رہتی ہے کہ بالو کو وہ بانی کس نے سنائی۔ ان کا شک بالمشور پر جاتا ہے،  
لیکن ان کے پوچھنے پر وہ صاف انکار کر دیتا ہے کہ بالو کو وہ بانی اس نے نہیں سنائی۔ بالو  
اس بات سے بے حد غم مند رہ جاتا ہے۔ بالو غم بالو ہی سے پوچھتے ہیں کہ کیا اس نے وہ یہ  
بانی سنی ہے، اور اگر سنی ہے تو یہ اسے کس نے سنائی۔ بالو اس سے یہ بھی کہتے ہیں کہ بھوت  
بولنے والا ترک (دوڑغ) میں جاتا ہے، اسے کوڑھ ہو جاتا ہے اور وہ اس سے بوجھ کر گھٹا  
ہے۔ بالو جب اسے اس بات کا پورا یقین دلاتے ہیں کہ کچھ بولنے پر اس کی سزا میں مخفی  
کر دی جائے گی اور معمولی سی سزا دے کر اسے چھوڑ دیا جائے گا اور وہ یہ بانی سنانے والے کو  
بھی محالہ کر دیا جائے گا جب بالو کی بات کا یقین کرتے ہوئے بالو اس بات کا اقرار کر لیتا  
ہے کہ اس نے وہ یہ بانی سنی ہے اور سنانے والا بالمشور ہے۔ بالو اس بات سے حیرت زدہ رہ

جاتے ہیں کہ وہ یہ بانی ہالو کو بالیشور نے سنائی ہے۔ اب بابا کو اپنے پوتے کو بچانے کی فکر ستانے لگتی ہے، کہیں کہ انصاف کی رو سے بالیشور کو بھی ڈنڈ (سزا) ملنا چاہیے، کہیں کہ وہ یہ بانی ہالو کو اس نے سنائی ہے۔ اب بابا ہالو سے یہ جھوٹ کہلوانا چاہتے ہیں کہ اس کو وہ یہ بانی بالیشور نے نہیں سنائی، بلکہ اس نے خود چپکے سے کان لگا کر سن لی۔ ہالو بابا سے کہتا ہے کہ کیا ایسا کہنا جھوٹ بولنا نہیں ہوگا۔

اس واقعے کے چند روز بعد گاؤں میں ہولن کنڈ تیار کیا جاتا ہے۔ اس کے آس پاس لوگ جمع ہونے لگتے ہیں اور ہالو کو ڈنڈ دینے جانے کی پوری تیاری مکمل کر لی جاتی ہے۔ بابا ماتھے پر تلک لگائے پوری تیاری کے ساتھ ہولن کنڈ کے چہترے پر براہمان ہوتے ہیں۔ بالیشور بھی وہاں پہنچ جاتا ہے اور جگ جگ بتا دیتا ہے کہ ہالو کو وہ یہ بانی اسی نے سنائی ہے، اس لیے سزا کا وہ بھی مستحق ہے۔ بابا اس کی کوئی بات نہیں سنتے ہیں اور مجمع سے کہتے ہیں کہ ہالوان کاجر (دوست) ہے، اس لیے وہ اسے ڈنڈ (سزا) سے بچانے کے لیے ایسا کہہ رہے ہیں۔ وہ اس وقت اپنے ہوش و حواس میں نہیں ہیں۔ لوگ بابا کی باتوں کا یقین کر لیتے ہیں۔ ہالو کو جس کے ہاتھ ہر مضبوط دہی سے بندھے ہوتے ہیں، ہالو کی طرح پچھاڑ کر زمین پر گسار دیا جاتا ہے۔ بابا پیلے میں کھولتے ہوئے دہرے (سیسے) کو ہالو کے کان میں ڈال دیتے ہیں۔ ہالو بلبلاتا رہتا ہے، اس کی آنکھیں اٹل پڑتی ہیں۔ اس کی جگ سے زمین و آسمان دہل اٹھتے ہیں۔ چنولی کے بچے اپنے کانوں میں انگلیاں ٹھونس لیتے ہیں، لیکن بابا کے چہرے پر اس کا کوئی اثر نمودار نہیں ہوتا ہے۔ بالیشور اس احمق و ناک مٹھری کا تپ نہ لاکر سکتے کے عالم میں چلا جاتا ہے، پھر اچانک جلا اٹھتا ہے، ”آپ بڑے نزدیکی (بے رحم) ہیں بابا، ایک دم کنھور جیسے بھر ہوتا ہے۔ بھرتو پھل بھی جاتا ہے، آپ بھرتے بھی اور حک (زیادہ) کنھور ہیں“ (ص ۱۱۲)۔ بالیشور بابا کو یہ بھی بتا دیتا ہے کہ ”اس دن میرے بچنے میں جو سانپ آپ کے کمرے سے لٹکا تھا، وہ سانپ نہیں تھا، بلکہ آپ سویم (خود) تھے۔ آپ ہی نے اس دن کیبتروں کو ڈسا تھا، مینوں کو کاٹا تھا، آپ جگ جگ....“ (ص ۱۱۲)۔ اس خوں چکاں واقعے کے بعد سے بالیشور اس اور مضموم رہتے لگتا ہے۔ کبھی کبھی وہ رونے بھی لگتا ہے۔ اس کی

## نڈیاں - ایک دلچسپ

ہاں سے اس کی یہ سیم حالت دیکھی نہیں جاتی ہے۔ وقت گزرتا جاتا ہے۔

بالیشور جہاں ہو جاتا ہے اور پیچیدہ بھی۔ وہ گھنٹوں غمی کے کنارے پہنچ کر کچھ سوچتا رہتا ہے لیکن تھا اور اس ایک دن غمی سے لوتے ہوئے وہ نالے کے کندے پانی میں چٹولی کے بہت سے مردوں عورتوں اور لڑکے لڑکیوں کو ایک ساتھ نہاتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اس کے پاؤں لٹک جاتے ہیں۔ مردوں سے پاؤں تک برہم ہو کر ہمارے تھے۔ عورتوں کے جسم کا پوری نصف حصہ عریاں تھا۔ صرف ناف سے نیچے جاگہ تک ساری لپٹی ہوئی تھی۔ پانی میں لڑکی لگاتے وقت جب ساری پور پھٹی تھی تو ان کی ہاتھیں اور رانیں نکلی ہو جاتی تھیں۔ بالیشور میں عورتوں کو کندے پانی میں نہاتے اور لڑکی لگاتے ہوئے ٹنگی ہاتھ کر دیکھتا ہے اور اپنی سیدہ بدھ کو بیٹھتا ہے۔ چٹولی کے مردوں اور عورتوں کا نالے کے کندے پانی میں اس طرح بہا ہوا ان کا روز کا معمول تھا۔ نہ مرد عورتوں کو نیم برہم دیکھ کر ہنسی جذبات سے مستطوب ہوتے تھے اور نہ عورتوں پر مردوں کی برہنگی کا کوئی اثر نہایا ہوتا تھا، لیکن یہ مناظر پوری قوت کے ساتھ بالیشور کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اب نالے پر جانا اور ان مناظر سے لطف اندوز ہونا اس کا روز کا معمول بن جاتا ہے۔ ایک دن نالے میں نہاتی ہوئی ایک لڑکی جو اس کی ہم عمر تھی اور جس کا جسم گداز اور چھتیاں تھیں پانی میں اس کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ بالیشور اب جب بھی نالے پر جاتا تو نہاتی اور لڑکی لگاتی ہوئی عورتوں اور لڑکیوں میں اسے ضرور تلاش کرتا۔ ایک دن جب وہ لڑکی نہا کر نالے سے باہر نکلتی ہے تو بالیشور اس کے پیچھے پیچھے چلنے لگتا ہے۔ کچھ دور چلنے کے بعد وہ لڑکی سے اس کا نام پوچھتا ہے۔ لڑکی پیچھے مرکز کہتی ہے: "بندیا"۔ یہ نام بالیشور کو کچھ مانوس لگتا ہے۔ پھر وہ لڑکی سے پوچھتا ہے کہ تم کیا کرتی ہو؟ وہ کہتی ہے کہ پہلے میں آپ کے گھر میں کام کرتی تھی۔ بالیشور کہتا ہے کہ اچھا تو تم وہ بندیا ہو، پھر کام کرنا کیوں چھوڑ دیا۔ وہ کہتی ہے: "ہاں نے مجھے نکال دیا تھا"۔ "کیوں؟" بالیشور کے اس سوال پر بندیا بالکل خاموش ہو جاتی ہے۔ بالیشور اب بندیا سے تقریباً روز چلنے لگتا ہے۔ وہ ٹھیک میں بندیا کو کندے پانی کے نالے سے نکال کر غمی میں لے جاتا ہے جہاں وہ صاف و صاف پانی میں نہا کر اچلی اور پرکشش ہو کر

تھکتی ہے۔ وہ ہندیا کو اپنے چنے سے لگالیتا ہے۔ ہندیا کو اس احساس پہنچا ہے کہ نالے کا پانی کتنا گند اور بدبودار ہے۔ وہ کنویں سے پانی لا کر اب اپنے گھر میں نہاتی ہے۔ ہالیشور ہندیا کے دام محبت میں بری طرح گرفتار ہو جاتا ہے۔ ہندیا کی بے قراری بھی روز بروز بڑھتی جاتی ہے۔ ایک رات ہندیا اور ہالیشور جب گاؤں کی جھاڑی کے پیچھے ملے تو "بے قابو ہو کر ہالیشور نے ہندیا کو اپنی آغوش میں بھر لیا۔ ہانپوں کی گرفت مضبوط ہوتی گئی۔ وہ ہندیا میں اور ہندیا اس میں بے پروک ٹوک اترنے چلے گئے۔" (ص ۱۳۳)۔

ہندیا ہالیشور کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔ ہالیشور اپنی ماں کے سامنے ہندیا سے شادی کی تجویز رکھتا ہے۔ ماں اس تجویز کو سختی سے ناپسند کرتی ہے اور ہالیشور کو اپنے اس امراء سے باز رہنے کو کہتی ہے۔ کہیں کہ ایک شورو لڑکی برہمن خاندان کی، یہ بھی نہیں من سکتی۔ ہالیشور ماں سے کہتا ہے کہ وہ ہندیا سے بیاہ کرنا ہے اور اس کے ساتھ شادی کے فیصلے سے پیچھے نہیں ہٹ سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس کے عہد میں جو بچہ ملیں وہ بے پروا برہمن کا بچہ ہے، کسی شورو کا بچہ نہیں۔ وہ اسے پالے ہوئے گا، اس کی پرورش کرے گا، اور اسے پانچ شتا پیچھے گا جہاں وہ دوسرے بچوں کی طرح وہ یہ بانی بنے گا۔ ماں کہتی ہے کہ ایسا بھی نہیں ہو سکتا۔ ماں صرف یہی نہیں سوچتی ہے کہ ہندیا ایک شورو ہے، بلکہ اس کا ذہن اس طرف بھی جاتا ہے کہ ہندیا کے ساتھ بابا کا جنسی تعلق رہ چکا ہے۔ ماں یہ ماز ہالیشور سے چھپاتی ہے، لیکن جب بات بہت آگے بڑھ جاتی ہے تو ماں کو یہ راز افشا کرنا ہی پڑتا ہے۔ ہالیشور کی آنکھوں کے سامنے وہ منظر ابھر کر آ جاتا ہے جب ایک دن ہندیا برہمنی کے عالم میں رہتی ہوئی منہ پر ہاتھ رکھ کر تیزی سے بابا کے کمرے سے نکلتی تھی اور اس کی ساڑی خون کے دھبوں سے داغ دار تھی۔ ہالیشور پر اب یہ بات مشکف ہو جاتی ہے کہ ہندیا کی ساڑی میں لگا ہوا وہ خون گھاٹا پھوٹنے کا خون نہیں تھا، بلکہ اس کی جھڑی تھی۔ بابا کی اس دلیل حرکت کے ظم سے ہالیشور پر سخت طاری ہو جاتا ہے اور اس کے دل میں بابا کے خلاف شدید نفرت کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ ماں سے کہتا ہے کہ بابا نے بہت بڑا پاپ کیا ہے۔ ماں، بابا کے اس کالے کرکوت کا دفاع کرتی ہے اور کہتی ہے، "پاپ کیا؟ بابا نے کوئی پاپ نہیں کیا

ہے۔ داسی کے ساتھ مسجد (تعلق) رکھنا داسی میں کوئی پاپ نہیں۔ داسی ہوتی ہی اس لیے ہے کہ سوائی جس پر کار چاہے اس کا ایچک (استعمال) کرے۔ تم نے بھی داسی کا ایچک کیا ہے۔ اس لیے یہ کسی رومی و دھرم (قانون) کے ورودھ (غلاف) نہیں“ (ص ۱۴۰)۔ ہنس دیشور سے صاف لفظوں میں کہہ دیتی ہے کہ بندیا کے گریہ و دہائی (حالت) ہو جانے کا اثر (مطلب) یہ نہیں کہ وہ اسے اپنی جتنی (بھاری) بنائے۔ ایسا بھی نہیں ہو سکتا۔ دیشور اپنی ماں کو اس بات کا یقین دلاتا ہے کہ بندیا سے اس کا جتنی تعلق شہوانی جذبہ سے مطلوب ہو کر نہیں ہوا ہے، بلکہ اس تعلق کی بنیاد دونوں کے درمیان چاہا رہا ہے۔ بابا کو جب اس بات کا علم ہوتا ہے کہ دیشور بندیا سے شادی کرنا چاہتا ہے تو وہ آگ گولا ہوا بیٹھتے ہیں اور بندیا کو اس سے بٹانے کی تدبیریں سوچتے گتے ہیں۔

ایک دن چٹولی میں زبردست کھرام چھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ بندیا کو سانپ ڈس لیتا ہے۔ دیشور کو جب پتا چلتا ہے تو وہ بدحواسی کے عالم میں چٹولی کی طرف بھاگتا ہے اور دیکھتا ہے کہ بھیلو کے دروازے کے سامنے بندیا کی لاش پڑی ہوئی ہے۔ وہی بندیا جس سے اس نے پیار کیا تھا اور وہی بندیا جو اس کے بچے کی ماں بننے والی تھی۔ دیشور صدمے سے غرق ہو جاتا ہے۔ وہ صرف بندیا ہی کی لاش نہیں دیکھتا ہے، بلکہ اس اپنے بچے کی مصوم لاش بھی نظر آتی ہے جو عام نعروں سے لوٹھیل ہوئی ہے۔ اس کے دل میں انتقام کی آگ بجڑک اٹھتی ہے۔ وہ غم و غصے سے پاگل ہو جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ سب کچھ دہلا کر رکھ دے گا۔ اچانک وہ یہ بٹنی کے بول اس کے کانوں میں گونجنے لگتے ہیں جس سے اس کا اضطراب کم ہو جاتا ہے۔ صدمہ ختم جاتا ہے۔ بلادرین کوشا جتنی بھی ہے۔

ایک دن بائسن ٹولے میں عجیب و غریب واقعہ پیش آتا ہے۔ لوگ جرتی درجہ کی خون اسفل کی جانب بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ دیشور بھی حیرت و استعجاب کے عالم میں بھیڑ کو چیرتا اور کودتا پھاندا ہوا خون اسفل کی طرف بڑھتا ہے۔ وہیں لکھی کر دیکھتا ہے کہ خون کنڈ کے چہرے کے اوپر ایک سانپ کنڈی بندھے بیٹھا ہوا ہے اور اس کی سرسبز زبان بار بار صدمہ سے باہر نکل رہی ہے۔ اس کا بچن بھی چاروں طرف محسوس ہوتا ہے۔ یہ وہی سانپ ہے

## دوبی بانی کے سبب سے

جس نے کچھ دیر پہلے کسی کے گھر میں گھس کر بسنوں کو ڈساکھ جمع پر خوف و ہراس طاری ہو جاتا ہے، لیکن کسی میں اتنی ہمت نہیں ہوتی ہے کہ وہ آگے بڑھے۔ بالیشور بیکھو ہر ایک اس سانپ کی طرف اپنی نظریں گزا کر دیکھتا ہے، پھر تیزی سے اس کی طرف ہلک کر اور آن کی آن میں اس کی گردن کو سٹ کے پاس سے پکڑ کر چھوڑے سے اٹھا لیتا ہے۔ سانپ اپنی پوری طاقت سے بالیشور کی مٹھی سے نکل جانے کی کوشش کرتا ہے۔ بالیشور کی گرفت مضبوط ہوتی چلتی ہے اور سانپ کی گردن کستی جاتی ہے، یہاں تک کہ اس کا سٹ نکل آتا ہے۔ زبان ایٹھ چلتی ہے، آنکھیں پلٹ جاتی ہیں، منہ بے حس و حرکت ہو کر رنگ جاتی ہے اور اس کا پھانچا جھٹکا ہوا گت ہو جاتا ہے۔

بالیشور اطمینان کا سانس لیتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ رات کی دھند اور عادی گئی ہے اور روشنی تک پہنچنے کا راستہ صاف ہو گیا ہے۔ وہ خیالوں میں کھو جاتا ہے۔ اب پھولی کے لوگ نالے میں نہانے کے بجائے ندی کے صاف پانی میں نہائیں گے۔ ان کے بچے بھی اب پانڈھ شالا جائیں گے اور وہ بھی سب کے ساتھ مل کر دوبی بانی نہیں گے۔

(۴)

دوبی بانی کا پلاٹ کوئی لمبا چڑا یا پیچیدہ پلاٹ نہیں، اور نہ ہی اس میں کوئی انوکھا پن ہے، لیکن اس کے سادگی و تہذیبی تاثر اور فکری محور نے اسے دل چسپ بنا دیا ہے۔ مذہب کی آڑ میں سانج کے کم زور طبقے پر طبقہ اشرافیہ کے ظلم و جبر، استحصال اور سادگی تاہم برتری کے خلاف احتجاج اور کچھ کر گزرنے کا عزم اس عیاں ہے۔ پلاٹ کو مسجد جان دار اور محرک (Dynamic) بنا دیتا ہے۔ دوبی بانی کی زبان اس کے پلاٹ کے عین مطابق ہے، لیکن سادگی کے عزم الفاظ کا اکڑ ہے۔ درجی استعمال اردو قارئین کی سماعت پر گراں گذرتا ہے۔

اس ناول کے بنیادی کردار تین ہیں۔ بابا، بالیشور اور بندیا۔ بابا ہندو طبقہ اشرافیہ کے نمائندہ ہیں، لیکن ان کی شخصیت تضادات سے بڑھ ہے۔ وہ اس ناول میں خفی کردار سمجھاتے ہیں۔ بہ ظاہر وہ مذہب کے جھکے دار بنے ہیں، لیکن ان کے کردار کی خباثت انہیں

## ’نالی‘: ایک علامت

ہدی کی علامت (Symbol) بتاتی ہے۔ بالآخر ہدی کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ بالیشور (بابا کا پوتا) ایک حوصلہ مند، ہم جیروں پر موزون جوان ہے جو علاج کے لوجی ٹیٹا اور ذات پات کی تفریق نیز سرور و ملائمت اور حتی قدروں، برائیوں اور ظلمتوں کے خلاف احتجاج کرتا ہے اور سماجی طبقوں کے درمیان نامریدی کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا جاتا ہے۔ وہ اپنے باپ کی طرح بزدل نہیں، جو بابا سے لڑے اور احتجاج کرنے کے بجائے اپنا گھربار چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ پھر اس کی بیوی (بالیشوی کی ماں) تمام عمر اس کی رادہ دہکتی رہ جاتی ہے۔ بند بابا کی جنسی ہوس کا شکار ایک عجیب و بے سہارا اور مصوم صلت دلت لڑکی ہے۔ جب وہ بالیشور کی توجہ کا مرکز بنتی ہے تو اس پر اپنا سب کچھ قربان کر دیتی ہے، جس قسمت اس کا ساتھ نہیں دیتی ہے۔ وہ بالیشور کے بچے کو اپنے پیٹ میں پالتی تو ہے، لیکن اس کی بیوی بنے اور اس کے بچے کی ماں کہلانے سے پہلے ہی وہ ناگہانی موت کا شکار ہو جاتی ہے اور تارگی کے ذہن پر تادیر نہ مٹنے والا تاثر چھوڑ جاتی ہے۔ بالیشور کی ماں اور بابا (بالیشور کا بچپن کا دوست) بھی اس ناول کے اہم کردار ہیں، لیکن انھیں مرکزی حیثیت حاصل نہیں۔ بالونہایت بے ضرر انسان ہے، لیکن اسے کچھ بولنے کی پاداش میں پور دلت ہونے کی وجہ سے بھی بابا کے ظلم کا نشانہ بننا پڑتا ہے۔ ماں، اپنے بیٹے (بالیشور) سے ہم دردی تو رکھتی ہے، لیکن جب بالیشور کو ماں کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے تو اس کا ساتھ دینے کے بجائے وہ بابا کی غیر مثبت تھروں کی پاس داری کرتی ہے۔

لفظ ’نالی‘ نے ’دوبہ نالی‘ میں استعاراتی اسلوب سے گھر پر کام لیا ہے۔ سانپ کے استعارے (Metaphor) کو انھوں نے بولی ملی مہارت کے ساتھ برتا ہے۔ یہ اس سانپ میں ہدی، ظلم و جبر اور طبقہ اشراذ کی قوت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ سانپ کا خاتمہ جیتکا بابا کے ظلم و جبر اور قوت و اقتدار کا خاتمہ ہے، بلکہ خود بابا کا خاتمہ ہے۔ ’دوبہ نالی‘ میں اشاراتی اسلوب سے بھی کام لیا گیا ہے۔ اس میں متعدد دیوالائی عناصر کی جھلک بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس ناول میں لفظ ’فلش بیک‘ (Flash back) کی تکنیک سے بھی کئی جگہ کام لیا گیا ہے جسے انھوں نے ’نیشن‘ کا نام دیا ہے۔ فلش بیک میں

## دلی تھی کے دلی طعنے

ماضی و مستقبل کی تصویریں بنتی جڑتی ملی جاتی ہیں اور زبان و مکان کی قیود سے آزاد ہوتی ہیں۔ یہ بیانیہ کا ایک اہم عنصر قرار دیا گیا ہے۔ ٹھنڈے کو جڑ تیات نگاری پر بھی کمال حاصل ہے۔ وہ جس صورت حال کو بھی بیان کرتے ہیں اس کی تمام تفصیلات پیش کر دیتے ہیں۔ طعنے نگاری بھی وہ بہت اچھی کر سکتے ہیں۔ تاریخ کا طعنے نہانے کا طعنے بھد دل کش ہے۔

’دلی بانی‘ ایک ایسا دلت بیان (Dalit Narrative) ہے جو اردو کے دلت لٹریچر میں ایک امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے دلیت کا مرحبہ بھی حاصل ہے کہ اس سے قبل اردو میں دلت لٹریچر کی روایت بہت کم رو رہی تھی۔ فنی سطح پر بھی ٹھنڈے کا یہ ایک کامیاب تجربہ ہے جو ہر لحاظ سے لائق داد و تحسین ہے۔



## تانیٹ

دنیا میں انسانی مساوات کے قیام کی خواہش قوموں کے دلوں میں اکٹری پیدا ہوتی رہی ہے۔ اسی کی ایک لہاں شکل عورتوں کو مردوں کے مساوی حقوق تفویض کیے جانے کی جدوجہد ہے جس نے مغرب میں انیسویں صدی کے دوران ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ حقوق نسواں کی اس تحریک کو 'فیمینزم' (Feminism) کا نام دیا گیا۔ یہ تحریک ان عورتوں نے شروع کی تھی جو سیاسی، سماجی اور معاشی نابرابری کے زخم کو خود سہہ چکی تھیں۔ بعد میں عورتیں اور مرد دونوں اس تحریک میں جڑیں بیٹھ رہے جنہیں 'تانیٹ پسند' (Feminists) کہا گیا۔ انہی میں کچھ ایسے مفکرین بھی پیدا ہوئے جنہوں نے تانیٹ کے نظری ذسکورس میں حصہ لیا، اور فلسفیانہ طور پر اس کے اسٹوز اور مسائل سے بحث کی جس سے تانیٹ تصوری کی تشکیل عمل میں آئی۔

(۲)

کہا جاتا ہے کہ مرد کی تخلیق عورت کی تخلیق سے پہلے عمل میں آئی لیکن "غلط" سے نکلنے کے بعد مرد اور عورت دونوں روئے زمین پر ازل سے ایک ہی ساتھ رہتے آئے ہیں۔ اس قربت، ممانست اور رفاقت کی بنیادی وجہ ان دونوں کے درمیان حیاتیاتی (ڈیولوپمنٹل) تفریق تھی۔ اسی تفریق کی بنا پر عورت قرنہا قرن سے جنسی و تولیدی عمل سے گذرتی رہی ہے۔ مرد تولیدی عمل کا سبب تو بنتا ہے، لیکن اسے فہم نہیں کرتا۔ اس عمل کا سارا بار عورت ہی کو اٹھانا پڑتا ہے۔ جسمانی اعتبار سے عورت بہ مقابلہ مرد کم زور اور نازک و ناتواں بھی ہوتی ہے، اور جذباتی سطح پر وہ زیادہ حساس اور نرم دودہ (Prone to tears) واقع ہوتی ہے۔ (۱) عورت کو "بہت حساس" بھی کہا گیا ہے (اگرچہ سائنس اسے ثابت نہیں کر سکی ہے)۔ اس کے علی الرغم مرد جس دفراسست و ذہانت اور فکر پسندی کی صفت سے متصف

قرارداد کیا ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ سماجی و معاشرتی سطح پر عورت کے ساتھ بے شمار زیادتیاں اور ناانصافیاں ہوتی رہی ہیں۔ خانگی تشدد، ذہنی کوب، جنسی استحصال، روپ (اکثر روپ کے بعد گل) بلور بعض ملکوں میں مجبوری اسوات جیسا ایسے واقعات ہیں جو عورت کے ساتھ آئے دن پیش آتے رہتے ہیں۔ عورتوں کو سماجی نا برابری اور جبر و تفریق (سماجی اور تہذیبی سطح پر جنسی تفریق) کے کب سے بھی گزرنا پڑتا ہے۔ سماجی و سیاسی سطح پر بعض حقوق جو مردوں کو حاصل ہیں وہ عورتوں کو حاصل نہیں، مثلاً کئی ملکوں میں آج بھی عورتوں کو ووٹ ڈالنے کا حق حاصل نہیں ہے۔ ادب اور آرٹ میں عورتوں کو "سامان" یا کمزوری، بلکہ بیکس کمزوری کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ ایٹا، ایلے را اور سمجوراہو کے غاروں کے سنگ تراشی کے نمونے ہوں یا دنیا کے عظیم مصوروں کے فنی شاہکار یا عالمی ادب کے شعری نمونہ، ہر سطح پر عورت کے جنسی ٹیکر و تشل (Images) اور جنسی حوالے موجود ہیں جو احساس حسن و جمال پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ جنسی جذبے کو بھی متحرک اور بیدار کر دیتے ہیں۔ سنسکرت کی "شرنگاروں" کی شاعری کا تو مقصد ہی یہ تھا ہے کہ یہ فرد کے جنسی جذبے کو بیدار کرتی ہے۔ (۲)

اقبال نے ٹونٹنٹیفیکیشن اس صورت حال پر یوں اظہارِ احساس کیا ہے۔

ہم کے شاعر و صورت گر و انسان نویں

آہے چاند کے اصحاب پہ محبت ہے سہار

ملاح نے عورت کو بیوی کا درجہ تو دیا، لیکن اسی ملاح نے ایسے حالات پیدا کیے کہ عورت کو "زن باز ادبی" کا کردار بھی ادا کرنا پڑا، اور "فاشٹ" بن کر بھی زندگی گزارنی پڑی جس سے اس کی معاشی بہتری تو ہوئی، ساتھ ہی اسے (اس کے خیال میں) بیوی پر برتری بھی حاصل ہوئی۔ کسی نے مزاحیہ طرز اظہار کا سہارا لے کر اسی بات کو یوں کہا ہے وہ

زوجہ کی آہ بہ رکشہ، دلائے آہ بہ کار (۳)

کئی شخص "کار" اسی وقت خرید سکتا ہے جب کہ اس کے پاس داخل رقم موجود ہو، اس سے کوئی بحث نہیں کہ وہ رقم اس کے پاس آئی کہاں سے؟ جسم فروشی عورت کا ایک نہایت گھناؤنا ادب ہے، یہ اس کا اصلی روپ نہیں۔

مغرب میں تانیشی جہد جہد کا آغاز اس وقت ہوا جب حقوق نسواں کے تحفظ کے لیے بعض عورتوں نے انفرادی طور پر آواز بلند کیا۔ اس ضمن میں برطانیہ کی میری ویل اسٹون کرافٹ (Mary Wollstonecraft) (۱۷۹۲ء) کا نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے جس نے اٹھارہویں صدی کے نصف دوم میں سماجی سطح پر عورتوں اور مردوں کے درمیان نامبرائی (جیڈر فکری) کے خلاف تہا سے پرزور اعلا میں آواز اٹھائی اور حقوق نسواں کی جہد جہد میں مدد دے کر حصہ لیا۔ اس کا موقف تھا کہ عورتیں ملکہ مردوں سے "کم تر" (Inferior) نہیں ہوتیں۔ لیکن وہ کم تر اس لیے بھی جانتی ہیں کہ ان میں تعلیم کی کمی پائی جاتی ہے۔ اس کو کہنا تھا کہ عورتوں اور مردوں دونوں کو Rational beings کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ تہا میری کے ماتھے کے لیے دو ایک ایسے سماجی نظم و ضبط (Social order) کی ضرورت کو محسوس کرتی تھی جو Reason پر مبنی ہو۔ حقوق نسواں سے متعلق اس کی مشہور کتاب A Vindication of the Rights of Woman (1792ء) تہا

پسندوں کو آج بھی دھمت لگتی ہے۔

میری ویل اسٹون کرافٹ کے بعد حقوق نسواں کے تحفظ کے لیے منظم طور پر جہد جہد کا آغاز ہوا جس نے مغرب میں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ اس تحریک میں بادا عورتیں ہی پیش پیش رہیں۔ لیکن بعد میں مرد بھی اس میں شامل ہو گئے۔

تانیشی تحریک کا بنیادی مقصد عورتوں کو مردوں کے مساوی سیاسی، سماجی، معاشی اور قانونی حقوق دلانا تھا اور ترقی کے میدان میں انہیں برابر کے مواقع فراہم کرنا تھا۔ تہا تہا اپنے عام مکتوب میں صرف عورتوں ہی کے اخذ کی امداد ہے اور جیڈر کے تعلق سے نامبرائی کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ جیسے جیسے تانیشی تحریک فروغ پاتی گئی، اس کے نظری اور فلسفیانہ سکورس میں بھی تبدیلی آتی گئی۔

تانیشی تیوری ایک ایسے نظری اسکورس کا نام ہے جس میں فلسفیانہ طور پر نسائی اخذ اور مسائل سے بحث کی جاتی ہے۔ یہ تیوری ان سماجی و سیاسی تحریکات سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے جو عورتوں کے حقوق کی پاس داری کرتی ہیں خواہ ان کا تعلق از دوامی زندگی کے مسائل سے ہو یا سیاسی و معاشی معاملات سے۔ یہ محض سماجی نامبرائی اور

جوڑ رہی تھی۔ (۵)

تالیف پندوں (Feminists) نے عام ذہن کی صورت کی تذلیل و خواری، خانگی سطح پر اس کے ساتھ پیش آنے والے تشدد کے واقعات (Domestic violence)، شوہر کے ذریعہ اسے زد و کوب کیے جانے (Wife-beating) کی وارداتوں، نیز اس کے ساتھ جنسی زور و بردستی، جنسی استحصال اور آبروریزی کے خلاف بھی احتجاج کیا ہے۔ تالیف پند معاشی سطح پر بھی عورتوں کے حقوق کی پاس داری کرتے ہیں اور ان کے لیے بہتر درجہ حالات و سہولیات کا مطالبہ کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں وہ عورتوں کے لیے کیرے کے مساوی مواقع اور مساوی معاہدے کی حمایت کرتا بھی اپنا ذمہ داری سمجھتے ہیں۔ (۶)

(۴)

تائیشی مطالعات سے پتا چلتا ہے کہ مغرب میں تالیف کی تحریک نے اپنی ابتدا (انیسویں صدی) سے زمانہ حال تک تین تاریخی مراحل طے کیے جنہیں "لہروں" (Waves) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اجتماعی طور پر تالیف کی لہر ایسے سے پہلے حقوق نسواں کی تمام تر جدوجہد انفرادی کوششوں کا نتیجہ تھی۔ اس وقت تک 'تالیف' (Feminism) کی اصطلاح بھی رائج نہیں ہوئی تھی اور نہ ہی ان عورتوں نے جنہوں نے حقوق نسواں کے تحفظ کے لیے آواز اٹھائی تھی، خود کو 'تالیف پند' (Feminist) کہا تھا۔ یہ دونوں اصطلاحیں تائیشی ادب میں کافی بعد میں مستعمل ہوئیں۔

پہلی تائیشی لہر برطانیہ میں انیسویں صدی کے وسط میں ابھری جب لندن کی متوسط طبقے کی خواتین نے باربرا بڈیچون (Barbra Bodichon) اور بیسی رینر پارکس (Bessie Rayner Parkes) کی سربراہی میں سماجی اور قانونی ناہماری، اور بے انصافی کے خلاف عظیم طور پر آواز اٹھائی اور سمجھ ہو کر حقوق نسواں کا پرچم بلند کیا۔ اسی وقت سے تائیشی جدوجہد نے ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ یہ اس تحریک کی "پہلی لہر" تھی۔ اس لہر کے دوران تالیف پندوں نے جن ایشوز پر اپنی توجہ مرکوز کی ان میں عورتوں کی تعلیم، ان کے لیے روزگار کے مواقع اور شادی سے متعلق قوانین تھے۔ ان تینوں میدانوں میں انھیں زبردست کامیابی حاصل ہوئی۔ عورتوں کے لیے تعلیم کے دروازے کھل گئے، طب

(Medicine) اور دوسرے پیشوں میں انہیں روزگار کے مواقع حاصل ہونے لگے، اور ۱۸۷۰ء کے ایکٹ (Married Women's Property Act of 1870) کی رو سے شادی شدہ عورتوں کو حق ملکیت بھی حاصل ہو گیا۔ انٹیلیجنٹ کی چھٹی لہر مکی عالمی جنگ (۱۹۱۴ء تا ۱۹۱۸ء) تک جاری رہی۔

تانیثی تحریک کی "دوسری لہر" نہ صرف برطانیہ، بلکہ دوسرے یورپی ممالک اور امریکہ تک پھیل گئی۔ بیسویں صدی کے دوران ان تمام ممالک میں عورتوں کے حقوق کی پاس داری کے لیے آواز اٹھائی گئی اور بدست جہود جہد کا سلسلہ جاری رہا۔ نسل بنیادوں پر تفریق کے خلاف بھی جہود جہد جاری رہی۔ لیکن (Lesbian) اشوز اور استقامتِ صل کے حق کو بھی حقوق نسواں کی تحریک میں شامل کر لیا گیا۔ بعض جنسی و نسائی مسائل پر عدم اتفاق رائے کی وجہ سے دوسری تانیثی لہر تنازعات کا شکار ہو کر ۱۹۹۰ء کے آس پاس ختم ہو گئی۔

تانیثی تحریک کی "تیسری لہر" بیسویں صدی کے آخری دہے سے ذرا قبل نمودار ہوئی۔ اسے 'جدید تانیثیت' (Modern Feminism) بھی کہتے ہیں۔ یہ لہر دوسری تانیثی لہر کی ناکامی سے پیدا ہونے والی صورت حال کے تاثر میں معرض وجود میں آئی۔ اس تحریک سے نوجوان خواتین وابستہ ہو گئیں جن کی عمریں ۱۹۷۰ء تا ۱۹۸۰ء سال سے زیادہ نہ تھیں۔ اس تحریک سے عورت کی ایک نئی شبیہ ابھر کر سامنے آئی۔ اب عورت نوعانیت کی حامل (Assertive) ہے، طاقت ور ہے اور اپنی جنسیت (Sexuality) پر اسے خود اختیار ہے۔ (۴) تیسری تانیثی لہر کے دوران اس بات کا بھی احساس پیدا ہوا کہ عورت کا تعلق مختلف رنگ، نسل، طبقے، قومیت، مذہب اور تہذیبی و ثقافتی یک گراؤ سے ہو سکتا ہے۔ (۸) یہ تحریک بالمرحہ عورت کی معاشی، سیاسی اور سماجی غارتگی (Empowerment) کے ساتھ ساتھ اس کی انفرادی غارتگی پر بھی اپنی توجہ مرکوز کرتی ہے۔ اس تحریک کے دوران عورت کا تشخص (Identity) ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔ اکثر عورتیں متضاد تشخص کی حامل ہوتی ہیں۔ بعض خواتین کیرئیر وٹن، بی بی، اور نیک لڑکی کا کردار سہاٹی ہیں تو بعض نام بھائے، لیکن لاریکس سہل کی حیثیت سے پہچانی جاتی ہیں۔ یہ تحریک عورت کو اپنا تشخص بالکل جان خود کا تم کرنے کی حوصلہ افزائی کرتی ہے۔

(۵)

تائش تھیوری در حقیقت ان فلسفوں سے نمونہ برہتی ہے جو تھیہ کے مختلف نظری ڈسکورس کے ہیں، پر وہ ہیں، جیسے کہ سوشلسٹ لائبرل حیات جو 'سوشلسٹ تھیہ' (جسے 'تائش تھیہ' بھی کہتے ہیں) کی روح ہے اس فلسفے کی رو سے عورتوں کو برابری کا سچ صرف اسی وقت مل سکتا ہے جب سماج میں بہت بڑے پیمانے پر کوئی تبدیلی واقع ہو۔ سوشلسٹ تھیہ پسندوں کا کہنا ہے کہ برابری سرمایہ دارانہ سماج (Capitalist Society) میں بری طرح جکڑ چکی ہے جہاں قوت (Power) اور سرمایہ (Capital) کی تقسیم غیر مساویانہ ہے۔ صرف یہی کافی نہیں کہ عورتیں انفرادی طور پر جدوجہد کر کے سماج میں اعلیٰ مقام حاصل کریں، بلکہ سماج میں اجتماعی تبدیلی (Collective Change) کی اشد ضرورت ہے تاکہ عورت اور مردوں کو برابری کا سچ حاصل ہو سکے۔ سوشلسٹ تھیہ اسی لیے چندی سماجی نظام (Patriarchy) کی بھی کالف ہے کہ یہ مردانہ اقتدار قوت کی علامت ہے۔

'ریڈیکل تھیہ' سوشلسٹ تائش تھیوری سے کافی حد تک متاثر ہے۔ تائش متفکرین جو ریڈیکل نظریات کے حامل ہیں یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ کسی بڑی اور سماجی تبدیلی کے بغیر عورتوں کو برابری کا سچ نہیں مل سکتا، نیز عورتوں کی ہستی (Oppression) کی بنیادی وجہ چندی نظام ہے جس میں اقتدار مرد کے ہاتھوں میں ہوتا ہے اور عورت بھجور محض تصور کی جاتی ہے۔ مرد کا عورت پر قوت (Power) کے مل پڑنے پر ہے۔ اسی لیے وہ آئے دن مردوں کے ظلم و ستم کا شکار ہوتی رہتی ہے۔ ریڈیکل تھیہ پسندوں کا سارا ارادہ اس ظلم و ستم پر ہے جو چندی نظام میں مردانہ پڑھا جاتا ہے اور اپنے ہمارے سلسلے سے سماجی سطح پر زیر کر لیتا ہے اور پست (Oppressed) بنا دیتا ہے خواہ وہ امیر ہو یا غریب، گھری ہو یا کالی، تعلیم یافتہ ہو یا جاہل۔ اسی لیے ریڈیکل تھیہ چندی نظام اور مردانہ اقتدار کے ختم خلاف ہے۔

سوشلسٹ تائش فکر کے علی الرغم مہرل تھیہ 'برابری کے خاتمے کے لیے اجتماعی سماجی تبدیلی کے بجائے انفرادی کوشش و عمل' (Individualistic actions) کو ضروری قرار دیتا ہے اس فلسفے کی رو سے عورتیں انفرادی طور پر کامیاب جدوجہد کر کے سماج

میں اپنی مقام حاصل کر سکتی ہیں۔ اس حقیقت کا اعتراف اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ بہت سے مغربی ملکوں میں عورتیں آج ان عہدوں پر فائز ہیں جو پہلے مردوں کی دھڑ میں تھے۔ ہرچہ کہ برل ٹائمیز، سیاسی و قانونی اصلاحات کے ذریعے مرد و زن میں برابری کی حواہاں ہے، تاہم اس کا ارتقاء عورتوں کی اپنی صلاحیتوں اور کوششوں پر ہے جنہیں بروئے عمل لاکر وہ سماج میں برابری کا درجہ حاصل کر سکتی ہیں۔

بعض یورپی ممالک (بالخصوص برطانیہ اور فرانس) نے جب تیسری دنیا کے ملکوں پر اپنا تسلط قائم کیا تو یہ ممالک ان کی کالونیوں (نوآبادیستیاں) میں کروہ رکھے جس کا وجہ سے وہاں کی سیاسی اور معاشی صورتحال بالکل بدل گئی اور ٹائمیز کی ایک نئی شکل ابھر کر سامنے آئی جسے 'مابعد نوآبادیاتی' ٹائمیز کا نام دیا گیا۔ اسے تیسری دنیا کی ٹائمیز یا قمر زور لڈ ٹائمیز بھی کہا گیا جس کے مفکرین کا خیال ہے کہ مغربی نوآباد کاروں نے قمر زور لڈ ممالک کو سماجی و معاشی بستی کے غار میں دھکیل دیا ہے جس کی وجہ سے مابعد نوآبادیاتی معاشرے (Post-colonial society) میں عورت کی حیثیت فردِ فرد اور پست ہو کر رہ گئی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی جامعیت پسندوں نے مغربی نوآباد کاروں کی اندھی تقلید اور ان کی تہذیب اور طرزِ بود و باش کی بے جا تقلید اور قمر زور لڈ ممالک کی عورتوں میں بڑھتی ہوئی مغربیت اور مائٹرائزیشن کے مغربی معیارات پر بھی انگلی اٹھائی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ عورتوں کا معیار زندگی محض مغربی تہذیب کی تقلید کر کے بلند نہیں کیا جاسکتا، بلکہ اسے اپنے اپنے ممالک کی سماجی، ثقافتی اور تہذیبی قدروں سے ہم آہنگ کر کے بھی اوجھلا دیا جاسکتا ہے۔

(۶)

یہاں اس بات کا ذکر ہے کہ 'جامعیت' اب صرف ایک مغربی اصطلاح نہیں رہی۔ تیسری دنیا کے ملکوں (بشمول ایشیائی ممالک) میں ٹائمیز کا تصور اب بہت عام ہو چکا ہے۔ ہمدردان میں، جہاں مسلمانوں کا کثیر اجماع پایا جاتا ہے، 'اسلامی جامعیت' (Islamic Feminism) کی اصطلاح رائج ہو چکی ہے۔ یہاں کی پرچی لکھی مسلم خواتین اب نہایت جمیعیگی سے اس بات کو سوچنے لگی ہیں کہ انہیں سماج میں مردوں کے مساوی حقوق ملنے چاہئیں۔ خدا ربانوں نے، جو لکھنؤ کے ماری کلشیا کچھن میں اقتصادیات کی

## اولی جمیع کے لسانی طعنت

ایسی ہی ایملہ پردہ فسر ہیں، اس موضوع پر نہایت جرأت مندی سے قلم اٹھایا ہے۔ وہ لکھتی ہیں۔  
 ”جنس مساوات ایک طرح کی جنگ نہیں مردوں سے، بلکہ ایک ایسی  
 رعایت کو توڑنا ہے جو ہمارے سماج میں برسوں سے برپا ہو چکی ہے۔ سماج کو  
 چاہیے کہ اس کی اہمیت کو محسوس کریں اور قبول کریں کہ عورت اور مرد عیسیٰ  
 کے ہم سطر ہیں۔ اور سماج کی پہچان اور ترقی صرف مردوں سے نہیں، بلکہ  
 عورتوں سے بھی ہوتی ہے۔ آج کی صورت نے برابری کی آواز اٹھانے  
 کے حق کو طلب کیا ہے۔ یہ برابری تعلیم، نوکری، سیاست، اور ہر عام و غیر  
 کے لیے ہے۔ پھر عورتوں کو آگے لانے کے لیے ہیں جو ان کی غنیمت  
 اور فضیلت میں تہذیبی لانے کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔“ (۹)

لیکن اسی ملک کے بعض قدیم است پند آج بھی جمیعت کو ایک ”غیر اسلامی تصور“  
 قرار دیتے ہیں، اور اس پر گفتگو کرنے سے احتراز کرتے ہیں۔ اگر معروف اسلامی اسکالر امیر  
 علی الجیشتر سے، جو ان دنوں مصری کے ایک اسلامی تحقیقی ادارے ”اسلمی ٹیوٹ آف اسلامک  
 اسٹڈیز“ کے سربراہ ہیں، یہ سوال پوچھا جائے کہ کیا واقعی اسلامی نقطہ نظر سے اس اصطلاح  
 (جمیعت) کا استعمال قابل اعتراض ہے؟ تو وہ بھی کہیں کہیں کہ ”ایسا قطعی نہیں ہے۔ امیر علی  
 الجیشتر اپنے ایک مضمون ”اسلامی جمیعت“ میں اس خیال کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

”واقعہ یہ ہے کہ اسلام ہمہ پہلانا ہے جس نے ہر گاہ طور پر عورت کو  
 اس حققت اختیار دیا ہے جب وہ مکمل طور پر مرد کی اپنی دار بھی جاتی تھی  
 لیکن اس زمانے میں جب عورت کے خود بخود ہونے اور ہر وہ طور پر  
 سے مساوات کی حق دار ہونے کا کوئی تصور نہیں تھا۔“ (۱۰)

جمیعت کی تعریف بیان کرتے ہوئے وہ اپنے مفرد کہ مضمون میں لکھتے ہیں:

”دیکھنا یہ ہے کہ اصطلاح Feminism سے ہم کیا مراد لیتے ہیں۔ اور

اس کا جواب اس کے علاوہ یہ کہ نہیں کہ یہ محنت کو طاقت نہ جانے کی ایک

تحریک ہے جس میں کے ساتھ ہی اس کے بارے میں یہ سوچنے کی کڑی بھی

مکمل انسان کا وجود دیا جائے۔ مذکورہ قول Simone de Beauvoir

ایک دوسری مجلس (Second Sex) میں لایا جائے۔“ (۱۱)



اصغر علی انجیتر کا یہ خیال ہے کہ قرآن نے عورت کو جو اختیار اور مرد کے مساوی جو  
 دیا تھا، اس پر اسلامی معاشرے میں عمل درآمد نہیں ہوا اور وہاں مردانہ برتری ہی کی  
 صورت قائم رہی۔ ان کے قول کے مطابق ان معاشروں میں "قرآنی فرامین کو یا تو نظر  
 انداز کر دیا گیا یا ان کی وہ تعبیرات پیش کی گئیں جو مردانہ اقتدار کے موافق تھیں"۔ چنانچہ  
 انجیتر صاحب اس بات پر زور دیتے ہیں کہ "اب وقت آگیا ہے کہ قرآن کی اصل روح کو  
 سمجھا جائے"۔<sup>(۱۴)</sup> انھوں نے ایک ایسی "مجموعہ" پیش کی ضرورت پر بھی زور دیا ہے جس  
 کے ذریعے مسلم خواتین اپنے "قرآنی حقوق" سے آگاہ ہو سکیں۔ اسلامی جامعیت سے ان کی  
 مراد کو یوں لکھا ہے۔

اصغر علی انجیتر نے اسلامی جامعیت اور مغربی جامعیت کے فرق کو بھی واضح کر دیا  
 ہے۔ سب سے پہلے انھوں نے یہ بات کہی ہے کہ "اسلامی جامعیت کی بنیاد ان اقدار  
 پر استوار ہے جن کے بارے میں کسی بھی سمجھوتے کی کوئی گنجائش نہیں"۔<sup>(۱۵)</sup> "مسلم خواتین  
 کی آزادی کے بارے میں انھوں نے یہ بات کہی ہے کہ "آزادی کی کچھ اسلامی ذمہ داری  
 بھی ہے"۔ واضح رہے کہ مغرب میں آزادی نسوان کے دوسرے معنی لیے جاتے ہیں۔ وہاں  
 آزادی سے مراد جنسی آزادی یا جنسی بے راہ روی بھی ہے جس کے "جستل" شکل اختیار  
 کر لینے کے امکانات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے علی الرغم اسلام میں جنسی روپے کے  
 سلسلے میں سخت قوانین وضع کیے گئے ہیں جن کی رو سے مرد اور عورت دونوں کو جنسی لطف  
 اندوزی کا حق حاصل ہے، لیکن صرف ازدواج کے دائرے میں رہ کر۔ چنانچہ جیسا کہ اصغر  
 علی انجیتر نے بھی کہا ہے کہ "ازدواج کی حدود سے باہر کسی بھی طرح کی جنسی آزادی کا کوئی  
 تصور اسلام میں نہیں ہے"۔<sup>(۱۶)</sup>

اصغر علی انجیتر نے مغربی جامعیت کے اس رخ کو بھی اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے  
 جہاں عورت کی حیثیت کا احوال تھوڑی اور کاروباری مقاصد کے لیے کیا جاتا ہے۔ یہ  
 عورت کی عزت اور وقار کی توہین ہے۔ یہ اسلامی جامعیت کے سراسر منافی ہے۔<sup>(۱۷)</sup>  
 اس بحث و تحقیق سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "اسلامی جامعیت" کوئی قہلی  
 اجتر یا مصنوعی شے نہیں ہے بلکہ یہ مسلم خواتین کے حقوق کی پاس داری ہے تاکہ وہ  
 مردوں کے شانہ بہ شانہ معاشرے میں عزت و وقار کے ساتھ اپنی زندگی گزار سکیں، لیکن

اسلامی غریب دورک میں رہ کر۔ (۱۶)

واضح رہے کہ کوئی بھی اسلامی تاحیث پسند (Islamic Feminist) قرآن و حدیث اور شریعت کے احکامات سے صرفہ نظر کر کے حقوق نسواں یا آزادی نسواں کی پاس داری و حمایت کا اعلان نہیں کر سکتا اگر سکتی، اور نہ ہی کوئی اسلامی تائیشی تحقیدی اسلامی نظری و اسکورس کو بنیاد بنائے بغیر تشکیل دی جاسکتی ہے۔

یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ ہر چہ کہ اسلامی تاحیث اور مغربی تاحیث میں تقادوت موجود ہے، تاہم مغربی تاحیث کے بعض اثرات عہد حاضر کی اسلامی دنیا میں صاف نظر آتے ہیں۔ یہ مغرب کی 'برل تاحیث' کا اثر ہے کہ کئی مسلم خواتین مسلم اکثریتی ممالک کی سرحدہ نہیں، مثلاً اندونیشیا میں سینگائی سوکارنو پتری صدر کے عہدے پر، پاکستان میں بے نظیر بھٹو زبیر اعظم کے عہدے پر، بنگلہ دیش میں خالدہ خیا اور شیخ حسینہ واجد وزیر اعظم کے عہدوں پر ملکی میں تانسو چیلر (Tansu Ciller) صدر کے عہدے پر، اور کریمخان میں رورہ حقن ہے وا (Roza Otunbayeva) صدر کے عہدے پر فائز ہوئیں۔ شیخ حسینہ واجد آج بھی بنگلہ دیش کی وزارت عظمیٰ کا عہدہ سنبھالے ہوئے ہیں۔

تاحیث کے اسکورس کا قی اولیٰ قیوری سے گہرا تعلق ہے۔ تاحیث نے تحقیدی قیوری کو بھی گہرے طور پر متاثر کیا ہے، بلکہ اس نے اپنی ایک طالعہ قیوری، "تائیشی تحقیدی قیوری" بھی تشکیل دے دی ہے۔ "گائیز کرئی سریم" (Gynocriticism) جسے ہم 'نسائی تحقید' کہہ سکتے ہیں، تائیشی تحقیدی کا ایک حصہ ہے۔ اردو کے قاعریں تائیشی تحقید کے عملی و اطلاقی پہلو اور نسوے بھی سامنے آنے لگے ہیں، لیکن یہ مباحث خاص قیور کے مختص ہیں جن کی اس مضمون سے مقالے میں گہائش نہیں کی جاسکتی۔



## دہلی تحید کے لسانی مضامین

- ۸- روز پھری ٹونگ (Rosemarie Tong) *Feminist Thought A More Comprehensive Introduction* تیسرا ایڈیشن (بولڈر ویسٹ ویج پریس، ۲۰۰۹ء) ص ۳۸۳۔
- ۹- طرزا بانو، "مفسدہ نازک تو بالآخر ہے"، *المطہود ذواتہ: اخطاب، مصیبتیں (علی گڑھ)، جلد ۳* (۲۰۰۳ء نمبر ۳۳۳) (موروی ۲۶ نومبر ۲۰۱۱ء) ص ۶۔
- ۱۰- دیکھیے امین علی الجیشتری کا انگریزی سے اردو میں ترجمہ شدہ مضمون "اسلامی تاحیث" (ترجمہ: المطہود ذواتہ، *المطہود ذواتہ: اخطاب، مصیبتیں (علی گڑھ)، جلد ۳* (۲۰۰۳ء نمبر ۳۳۳) (موروی ۲۶ نومبر ۲۰۱۱ء) ص ۶۔
- ۱۱- ایضاً۔
- ۱۲- ایضاً، ص ۹۹۔
- ۱۳- ایضاً۔
- ۱۴- ایضاً، ص ۱۰۰۔
- ۱۵- ایضاً، ص ۱۰۱۔
- ۱۶- *Right of Women in Islam* (اسلام میں خواتین کے حقوق) (۱۹۹۸ء)۔

## تانیسی تنقید

تانیسی تنقید ایک نوع کی ادبی تنقید ہے جس کا تانیسی تصوری سے بہت گہرا تعلق ہے۔ مشرق میں تانیسی ادبی تنقید کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے، لیکن مغرب کے حوالے سے اگر دیکھیں تو اس کا تاریخی تناظر بہت وسیع اور متنوع نظر آئے گا۔ ایک طرف پانیسویں صدی کے فن کلاسیکی ادبی فن پاروں سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے جو جارج ایلیٹ (۱۸۱۹-۱۸۸۰ء) جیسی تخلیق کاروں کی یادگار ہیں، تو دوسری طرف یہ مطالعات نسوان (Women's studies) اور جنسی مطالعات (Gender studies) سے متعلق تحریروں کو نظریاتی اعتبار سے اپنے دائرہ فکر میں لاتی ہے جو تانیسی کی ”تیسری لہر“ کے دوران معرض وجود میں آئیں۔

کچھ عرصہ قبل تک (تانیسی کی پہلی اور دوسری لہر کے دوران) تانیسی تنقید ادب میں صرف عورتوں کی حالت اور ان کے کردار و فن کی عکاسی ہی تک محدود تھی، لیکن تانیسی کی تیسری لہر کے آغاز سے اس میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہونا شروع ہوئیں۔ واضح رہے کہ تانیسی کی تیسری لہر کا آغاز ۱۹۹۰ء کی دہائی سے ہوتا ہے۔ اس زمانے سے جس<sup>(۱)</sup> (Gender) سے متعلق زیادہ جدید تصورات فروغ پاتے ہیں، اور اسی زمانے سے تانیسی تنقید ایک ہائراز اختیار کرتی ہے۔ گویا جنس یا جنسی شخص کے حوالے سے یہ کثیر جہتی قرار پاتی ہے۔

لیز ایٹل نے<sup>(۲)</sup> تانیسی تنقید کے جو مقاصد بیان کیے ہیں ان میں تانیسی ادبی روایت کا قیام خاص ہے تاکہ ادبی تاریخ میں خواتین ادیبوں کے رول اور شراک کو واضح کیا جاسکے۔ اس کے لیے قدیم ادبیاتوں کی از سر نو دریافت ہے ضروری سمجھی گئی۔ تانیسی ناقدین کا خیال ہے کہ خاتون ادیبوں کو ادبی روایت یا ادبی تاریخ سے باقوت خارج کر دیا گیا

## ادبی تنقید کے ادبی عناصر

ہے یا انھیں حاشیہ پر لاکھڑا کیا گیا ہے، لہذا جب تک کہ ان کی اپنی ادبی روایات قائم نہیں ہو جاتیں یا ادبی تاریخ میں اس کی جگہ داری اور اشتراک کو نوعیت کا درجہ حاصل نہیں ہو جاتا، تب تک ان کی ادبی حیثیت کو نظر انداز کیا جاتا ہے گا۔ چنانچہ نئی تنقید خواتین تخلیق کاروں کی ادبی روایات کے قیام کی ضرورت کو شدت کے ساتھ محسوس کرتی ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ پہلے خواتین ادیبوں کا اپنے اصلی نام سے ادبی تخلیقات شائع کرانے میں بال محسوس ہوتا تھا، کیوں کہ ان کی اپنی ادبی روایات کے فقدان کی وجہ سے انھیں اس بات کا خوف رہتا تھا کہ مردوں کا فقدان کی تخلیقات کو سمجھدی سے نہیں لے گا۔ قابل ملاحظہ ہے کہ Mary Ann Evans نے اپنے اصلی نام کے بجائے اپنے نام George Eliot کے مراد نام سے شائع کرائے جو اس کا معنوی نام (Pseudonym) تھا، اور اسی نام سے وہ انگریزی فکشن کی تاریخ میں بلند مرتبہ تک پہنچی۔ نائنٹی تنقید کے مقاصد میں یہ بھی شامل ہے کہ خواتین ادیبوں کا مطالعہ اور ان کی تخلیقات کا تجزیہ نئی نثر میں کیا جائے، نیز ادب میں جنس پسندی (Sexism) کے رجحان کو روکا جائے۔ نائنٹی تنقید عورت کی جنسیت (Sexuality) کے اخصال پر کڑی نظر اختیار کرتی ہے۔ اکثر مرد ادیب اپنی انسانی خیریتوں میں عورت کی جنسیت کا اخصال کرتے ہیں اور مرد کے ساتھ عورت کے جنسی تعلق کو مبتذل انداز میں پیش کرتے ہیں۔ نائنٹی تنقید اس قسم کی خیریتوں کی سخت مخالفت ہے اور ان پر قدغن لگانا چاہتی ہے۔

نائنٹی تنقید پوری انسانی نظام پر بھی خطِ تنقید کھینچتا چاہتی ہے جو صدیوں سے قائم ہے جنس میں مرد کو مرکزیت اور بالادستی حاصل ہوتی ہے اور عورت 'غیر اور مجبور محض تصور کی جاتی ہے۔ بعض ناخوشگوار پسند معطلین کا خیال ہے کہ عورتیں سماج کے پوری نظام ہی کی وجہ سے معاشی، سیاسی اور سماجی طور پر پست ہیں اور پوری آئینہ عورتی ہی ان کی اس اتر حالت کی ذمہ دار ہے جس کی عکاسی ادب میں بھی کی جاتی ہے۔

نائنٹی تنقید کا نائنٹی قلمرو فلسفے سے گہرا تعلق ہے۔ نائنٹی فکر جو پُر تفریق (سامی و تہذیبی سطح پر جنسی تفریق) کی شدید مخالفت ہے اور عورتوں کے لیے مردوں کے مساوی حقوق کی طلب گار ہے۔ نائنٹی تحریک کی بنیاد اسی فلسفے پر قائم ہے اسے تحریک نسوان کا بھی نام دیا گیا ہے۔ مغرب میں عورتیں مساوات کی جنگ اٹھارویں صدی سے لڑتی آ رہی ہیں۔

## تانیقی تحقید

مشرق میں بیسویں صدی میں بھی اس تحریک کی کوئی نمایاں شکل نہیں ابھری۔ تحریک نسواں کی ایک شکل آزادی نسواں بھی ہے۔ حقوق نسواں کی طرح آزادی نسواں کی تحریک بھی مغرب میں لہاوت مستحکم طور پر شروع ہوئی اور اس میں عورتوں کو کامیابی بھی ملی۔ مغرب میں بیسویں صدی کے دوران تانیقی تحقید کے فلسفیانہ اسکورس میں بعض دانش ور خواتین نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جن میں انگلستان کی اور جینیا وولف (۱۸۸۲ء تا ۱۹۴۷ء) اور فرانس کی سیمون ڈی بوار (۱۸۹۸ء تا ۱۹۸۲ء) کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ اور جینیا وولف نے جو ایک ممتاز انگریزی ناول نگار تھی کتاب لما مقالے کی اصل میں A Room of One's Own (1929) لکھ کر جنسی (جنس) تفریق کے خلاف بیداری کی ہم پیمیزی اور خواتین ادیبوں کو ماضی و حال میں درپیش مسائل اور دشواریوں پر روشنی ڈالی۔ اس کی یہ تحریر ایک اہم تانیقی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ سیمون ڈی بوار نے فرانسیسی زبان میں (1949) La Deuxieme Sexe لکھ کر غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ The Second Sex کے نام سے ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا (۳) جس نے تانیقی قیوری کو ایک نیاز رخ دیا اور تانیقی تحقید کی تحریک کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔ تانیقی تحقید کی "دوسری لہر" کا کلمہ آغاز بھی یہی کتاب ہے۔ بوار نے دلائل کے ساتھ اس نکتے کو اپنی کتاب میں واضح کیا ہے کہ انسانی تاریخ میں نہ صرف فرانس بلکہ دوسرے مغربی ممالک میں بھی مردوں نے اپنے مقابلے میں عورت کو 'الٹرا' (The Other) اور 'جانوری جنس' سمجھا۔ یہی نہیں بلکہ تاریخی طور پر اسے بچ (Insignificant) اور کم تر بھی تصور کیا۔ ماضی میں عورتوں کے ساتھ مردوں کے برتاؤ کے بارے میں بھی اس نے اس کتاب میں بہت کچھ لکھا ہے۔ بوار نے اس امر پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ ماضی میں مرد نے خود کو فطریع اور عورت کو مصنوعیت کے نقطہ نظر سے بھی Treat کیا ہے۔

'تانیقی تحقید' (Feminist Criticism) ہی سے ملتا جلتا ایک اور طریقہ نظر بھی ہے جسے 'گائونکریٹکریٹزم' (Gynocriticism) کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح لوسٹ جڈ ہے اور امریکی فدا اور تانیقی تحقید پسند ایلمین شووالٹر (Elaine Showalter) کی وضع کردہ ہے۔ یہ اصطلاح اس نے سب سے پہلے ۱۹۷۹ء میں اپنے مضمون "Toward a Feminist Poetics" میں استعمال کی تھی جو اس کی مرتبہ کتاب

*The New Feminist Criticism . Essays on Women, Literature, and Theory* (1985) میں شامل ہے۔ شعر و ادب کے دائرہ میں نسائی حیثیت اور نسوانی شعور کو سمجھنے کے لیے اس کتاب کا مطالعہ گزیر ہے۔ گائنو کریٹیکیزم کو ہم اردو میں 'نسوانی تنقید' یا 'تحمید نسواں' کہہ سکتے ہیں۔ اس سے شواہد لڑکی مراد ایک ایسی تحفہ ہے جس کا ناظر نسوانی ہے اور جو نسوانی فریم ورک میں رہ کر تائیشی ادب کا مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے جس میں عورت کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ یہ تحفہ تائیشی نقطہ نظر کی حامل ہوتی ہے اور عورت کا یہ حقیقت ادبی فن کا مطالعہ کرتی ہے اور اس کی ادبی کاوشوں کا تنقیدی نقطہ نظر سے مطالعہ و تجزیہ پیش کرتی ہے۔ (۴) 'نسوانی تحفہ میں تنقیدی عمل کے دوران 'نسوانی تخلیقیت' (Female creativity) یعنی ادب کے حوالے سے عورت کی حقیقی صلاحیتوں کو دریافت اور اُجاگر کیا جاتا ہے۔ نسوانی تحفہ، نسائی حقیقت (Female reality) کو بھی سمجھنے کا ایک بہترین ذریعہ ہے کہ خاتون ادیبوں کی تخلیقات کے مطالعے سے ہم عورت کے اندرون میں جھانک سکتے ہیں اور اس کی روشنی، جذباتی اور داخلی کیفیات، نیز نفسیاتی پیچیدگیوں اور الجھنوں کا پتہ لگا سکتے ہیں اور یہ جان سکتے ہیں کہ عورت حقیقتاً ہے کیا؟

نسوانی تحفہ (Gynocriticism) تائیشی تنقید سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ خواتین ادیبوں (Women writers) کی تخلیقات کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے، جب کہ تائیشی تحفہ مراد ادیبوں کی تخلیقات کا تائیشی ناظر میں مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے۔ تائیشی تحفہ میں بقول شواہد لڑکی مراد یہ ہے کہ اس میں عورتوں کے بارے میں مردوں کے اپنے تصورات، مفروضات ہوتے ہیں اور مردانہ نقطہ نظر حاوی رہتا ہے، جب کہ نسوانی تحفہ (گائنو کریٹیکیزم) میں عورتوں کا موقف پیش کیا جاتا ہے، نسائی رویوں سے بحث کی جاتی ہے اور نسائی شخص پر ہمارا کیا جاتا ہے۔ شواہد لڑکی خیال ہے کہ 'گائنو کریٹیکیزم' سے "عورت کی اپنی دریافت" ("Women's self-discovery") کے ایک نئے سرے کا آغاز ہوگا۔ (۵) تائیشی تحفہ کی طرح نسوانی تحفہ بھی اپنی ادبی تاریخ وضع کرنا چاہتی ہے اور مردوں کی شمولیت کے بغیر اپنی روایت کے قیام کی سعی ہے۔ یہ تحفہ نسائی ادب (Women's literature) کے مطالعے اور تجزیے کا نسوانی فریم ورک خلق کرنا



## تانیسی تھی

چاہتی ہے اور مردوں کے ساتھ ہوئے، بالآخر اور تصویر یہ کواپنا نے کے بجائے اپنے بالآخر وضع کرنا چاہتی ہے جو زندگی کی تجربت پر مبنی ہیں۔ شوالہ ترکیب خیال ہے کہ تانیسی تنقید میں مردوں کا موقف اور مردانہ طرز فکر بہت واضح ہوتا ہے۔ (۶)

اردو میں تانیسی تنقید یا تنقید کو اسواں ابھی اپنے ابتدائی مراحل میں ہے۔ اس کے خود خیال ابھی واضح نہیں ہوئے ہیں اور نہ ہی اس کے اصولی پارے طوط پر مرتب ہوئے ہیں۔ تاہم اردو میں تانیسی تنقید کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

ایسا نہیں ہے کہ اردو میں تانیسی یا نسائی ادب کا نقد ان ہے یا نسائی تخلیقات متعلق ہیں۔ اگر ہم اردو ناول کے ارتقائی دور کے نذیر احمد (۱۸۳۶ء تا ۱۹۱۲ء) کے ناولوں 'مراۃ العروں'، 'نات الاعش' اور 'توبت المصوح' کو جن میں عورتوں کی اصلاح و بیداری کو موضوع بنایا گیا ہے منہا کر دیں اور انہیں نسائی افسانوی ادب (جس سے مراد عورتوں کا تخلیق کردہ افسانوی ادب ہے) میں شامل نہ کریں، تب بھی اردو کا دامن ایسی نسائی تخلیقات سے پر نظر آئے گا جن کا نسوانی تناظر میں مطالعہ و تجزیہ اردو تنقید کا ایک روشن باب قرار پاسکتا ہے۔

اردو میں خواتین قلم کاروں کی کمی نہیں۔ اردو ادب میں ایسی بے شمار خواتین گذری ہیں جنہوں نے مردوں کے شانہ بہ شانہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔ ان میں سے بعض خواتین کو شہرت و نام وری بھی حاصل ہوئی اور انہوں نے اردو ادب میں اپنی مستقل جگہ بنائی۔ یہ سلسلہ نذیر احمد کے بعد اردو کی پہلی ناول نگار رشیدہ انسا کے ناول 'اصلاح انسا' سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد کا زمانہ وہ ہے جب افسانوی مجموعہ 'انکارے' (۱۹۳۲ء) شائع ہوا جس میں رشیدہ جہاں کے بھی دو افسانے شامل ہیں۔ پھر کچھ عرصہ بعد کی خاتون کشن نگار مظہر عام پر آئیں جن میں قرۃ العین حیدر (۱۹۳۷ء تا ۲۰۰۷ء) کو غیر معمولی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ انہوں نے اردو ادب میں اپنی مستقل پہچان بنانے میں زبردست کامیابی حاصل کی۔ قرۃ العین حیدر کے بعد عصمت چغتائی کا نام زہیں میں آتا ہے، پھر ممتاز شیریں، رضیہ سجاد ظہیر، رضیہ نسیم احمد، صالحی عابد مسین، جیلانی بانو اور جیلہ امشی کی طرف زہین منتقل ہو جاتا ہے جنہوں نے اردو کے افسانوی ادب میں گراں قدر

## اولیٰ تنقید کے نسائی معروض

اضافے کیے۔ افسانہ نگاری اور ناول نگاری کے علاوہ بعض خواتین نے شاعری کے میدان میں بھی قدم رکھا۔ ذیل میں چند خواتین قلم کاروں کے نام پیش کیے جاتے ہیں جن میں بعض شاعرات بھی شامل ہیں۔ ان میں کچھ نام ایسے ہیں جن کا قلم آج بھی رواں دواں ہے۔ خواتین قلم کاروں کی اس فہرست میں آمنت ایوب الحسن، لونا جعفری، بانو قدسیہ زیدی، ہدیہ شاہ، ہدیہ شیر، ہرثم ریاض، ثروت خاں، خالدہ حسین، خدیجہ مستور، ذکیہ شہیدی، رفیعہ چشم عابدی، رفیعہ منظور الامین، زلیخہ حنا، زلیخہ زیدی، ذریعہ ثانی، ذہرا نگار، ساجدہ زیدی، سلطانہ مہر، صغریٰ مہدی، عذرا عباس، فاطمہ تاج، فاطمہ حسن، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، نگار عزیز، نجمہ محمود، نگار حکیم، ہاجرہ سرور، دوغیرہ کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

جن خواتین قلم کاروں کی تخلیقات کا مطالعہ نسوانی تنقید (Gynocriticism) کی روشنی میں بہ خوبی کیا جاسکتا ہے جس سے نہ صرف جن کی تخلیقی حرکیات کا پتا چلے گا، بلکہ نسائی رویوں اور نسائی طرز احساس کا بھی اندازہ ہوگا۔

## حواشی

- ۱- حیاتیاتی اقدار سے (یعنی Biology کے لحاظ سے) انسانی جنس کی تقسیم مرد و زن (Male and Female) میں کی گئی ہے جسے انگریزی میں 'Sex' کہتے ہیں، لیکن سماجی و فہذ میں اقدار سے جنس تفریق کو مذکر و تاہف (Masculine and Feminine) کا نام دیا گیا ہے جسے 'Gender' کہتے ہیں۔ اردو میں Sex کے لیے 'جنس' کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے، لیکن Gender کے لیے اردو میں کوئی معزز لفظ دست یاب نہیں۔ لہذا اردو میں Gender کے لیے بھی جنس کا ہی لفظ استعمال رہا ہے۔ راقم السطور نے اپنی اردو تحریروں میں Sex کے لیے تو جنس کا ہی لفظ استعمال کیا ہے، لیکن Gender کا قبول نہ ملنے کی صورت میں 'جنس' کا لفظ استعمال کیا ہے، تاکہ میکس' یعنی جنس سے اسے منبذ کیا جاسکے۔ مثلاً 'جنس تعلق' (Sexual relationship) اور 'جنس تفریق' (Gender discrimination)۔ یہاں جنس کے دو الگ الگ مفہوم ہیں، لیکن اردو میں ان کے لیے صرف ایک لفظ 'جنس' ہے۔ اس لیے جنس تفریق (سماجی و فہذ میں سماج پر جنس تفریق) کو منبذ تفریق کہا جا رہا ہے۔
- ۲- لیزا ٹٹل (Lisa Tuttle)، Encyclopedia of Feminism (اردو: انسائیکلو پیڈیا آف فیمینزم) میں ۱۹۸۶ء میں ۱۸۴۔
- ۳- سیمون ڈی بواور (Simone de Beauvoir) کی کتاب کا انگریزی ترجمہ The Second Sex کے نام سے ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا۔ پراچا ایم۔ پراکاش (H. M. Parshetory) کا کیا ہوا ترجمہ قاجر بہت اچھا اور براؤن خود اس ترجمے سے مطمئن تھیں اور چاہتی تھیں کہ اس کتاب کا کوئی دوسرا بہتر ترجمہ شائع ہو، چنانچہ کانستنس بورڈ اور شیل بورڈ (Constance Borde and Sheila)

## دینی تحریک کے دینی مضامین

Malvancy-Chevlier نے *The Second Sex* کا دوسرا ترجمہ کیا جو ۲۰۰۹ء میں لندن سے شائع ہوا۔

۴- لیبیٹ کے لیے ملاحظہ پر پی جی (P. Barry) کی کتاب *Beginning Theory : An Introduction to Literary and Cultural Theory* (انچیسٹر: انچیسٹر یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)۔

۵- گائیکرٹی سیم (Gynocriticism) سے حلقہ الیمن شربالٹر (Elaine Showalter) کے خیالات کے لیے ملاحظہ پر اس کا مقالہ "Toward a Feminist Poetics" *The New Feminist Criticism* (مطبعة)۔  
*Essays on Women, Literature and Theory* (نئی یارک: کلاسیک پریس، ۱۹۸۵ء)۔

۶- ایضاً۔

## ما بعد جدیدیت - ایک محاکمہ

نئی ادبی تصوری کی بحث ۸۰ء سے یہاں تقریباً ربع صدی قبل شروع ہوئی تھی، (۱) اگرچہ مغرب میں ملن سباحٹ کا آغاز اس سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ نئی تصوری، بالخصوص ساحتیات و پس ساحتیات لسانیات جدید (Modern Linguistics) کے بنیاد گزار فریڈریش سسیر (۱۸۵۷-۱۹۱۳ء) کے پیش کردہ فلک انگیز لسانیاتی ماڈل پر مبنی ہے۔ ہرچہ کہ نئی تصوری کو مقبولیت حاصل ہو چکی ہے، تاہم اس کی اہم و تقسیم کا مسئلہ اب حال چاری ہے۔ گزشتہ صدی کے اوائل میں سسیر نے لسانیاتی فکر کی جو نئی راہ ہموار کی تھی، اور وہی ہیئت پسندوں نے ادبی سوجھ بوجھ کی جو نئی بنیاد ڈالی تھی، اسی نے آگے چل کر نئی تصوری کی راہ ہموار کی اور دیکھتے ہی دیکھتے شعر و ادب سے حلق کٹی نئے مباحث اور ادبی تنقید سے متعلق متعدد نئے راوی سامنے آ گئے۔ آج نئی ادبی تصوری نہ صرف ساحتیات و پس ساحتیات کو اپنے جلو میں لیے ہوئے ہے، بلکہ نو تازہ خلیف، بلو مارکسزم، قاری اساس تنقید، تاشی تنقید، گمکسٹ اور مظہریت تک کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ لیکن ما بعد جدیدیت کا معاملہ مختلف ہے۔

ما بعد جدیدیت (Postmodernism) کی تعریف کرنا بہت مشکل ہے کہ اس کی کوئی ایک بندی لگی، حتیٰ یا طے شدہ تعریف ممکن نہیں۔ اس کی متنوع تعبیریں پیش کی جاتی رہی ہیں اور اس سے مختلف انواع و اقسام کے مولے جاتے رہے ہیں۔ ما بعد جدیدیت سے اکثر تضاد قصودات بھی وابستہ کر لیے گئے، تاہم بیشتر مفکرین میں اس بات پر اتفاق رائے ہے کہ ما بعد جدیدیت حالت یا صورت حال (Condition) ہے۔ اسے نئی یا معاصر صورت حال بھی کہہ سکتے ہیں جو عالمی سطح پر رونما ہوئی ہے۔ لیکن پوری دنیا میں ایک ہی جیسی صورت حال کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ ہر ملک کے مسائل مختلف ہوتے

ہیں، اور تہذیبی و ثقافتی کردار میں بھی فرق پایا جاتا ہے، چنانچہ عصری تقاضوں کے تحت ایک ملک میں جو صورت حال پیدا ہوئی ہے وہ دوسرے ملک کی صورت حال سے بہر صورت مختلف ہوگی، اور علاقائی خصوصیات کی بھی حامل ہوگی۔ چنانچہ اس کا جائزہ بھی علاقائی تناظر ہی میں لیا جانا چاہیے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ گزشتہ تیس چالیس برسوں کے دوران مغرب میں جو صورت حال رونما ہوئی اس نے پورے عالمی منظر نامے کو بدل کر رکھ دیا۔ اس لیے ماہرہ جدیدیت کو مغربی ظاہر (Phenomenon) کہنا بے جا نہ ہوگا۔

یہ بات حقیقت طلب ہے کہ ماہرہ جدیدیت (Postmodernism) کی اصطلاح سب سے پہلے کب رائج ہوئی اور اس سے کیا مراد لیا گیا۔ اب تک جو معلومات ہمیں دستِ یاب ہیں ان کے مطابق لفظ "Postmodernism" کا استعمال سب سے پہلے ۱۸۷۰ء کی دہائی میں ایک انگریز مصور جان واکٹر چیپمن (John Watkins Chapman) نے مصوری کے حوالے سے کیا، اور "مصحفی کے ماہرہ جدیدیت اسلوب" ("a Postmodern style of painting") کی بات کہی، کیوں کہ وہ فرانسیسی مصوری کی "تاثریت" (Impressionism) سے بہت آگے نکل جانا چاہتا تھا۔<sup>(۲)</sup> اس کے بعد ۱۹۱۷ء میں روڈلف ہارن (Rudolf Pannwitz) نے "Postmodernism" کا استعمال 'کلچر' (Culture) کے حوالے سے کیا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اس لفظ کو آرٹ اور میڈیا کی نئی ہیئتوں (Forms) کے لیے برتا گیا۔ ۱۹۳۹ء میں اس لفظ کا استعمال ہارن آرکیٹیکچر سے جہاں تک فی ظاہر کرنے کے لیے کیا گیا بلکہ یہیں سے آرکیٹیکچر (ظہن تعمیر) کی ماہرہ جدیدیت تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے بعد سے ماہرہ جدیدیت کا استعمال آرٹ، موسیقی اور ادب کے بہت سے شعبوں و گانائوں کی نمائندگی کے لیے کیا جانے لگا۔ فرانسیسی مفکر اور نظریہ ساز ژول فریڈکس لیٹار (۱۹۰۸ء-۱۹۸۳ء) نے ۱۹۷۹ء میں اپنی کتاب "La Condition Postmoderne"<sup>(۳)</sup> میں ماہرہ جدیدیت کی اصطلاح کو معاصر صورت حال کے طبقہ میں برتا۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ پانچ سال بعد (۱۹۸۳ء میں) شائع ہوا، جس سے ماہرہ جدیدیت سے حلقہ لیٹار کے نظریات عام ہوئے اور ماہرہ جدیدیت کے صورت حال ہونے کا نوکریں کو علم ہوا۔ لیٹار ایک ایسا مفکر ہے جس نے ماہرہ

جدیدیت کی نئی تعبیر پیش کی ہے۔

ماہرہ جدیدیت کوئی باضابطہ تصیری نہیں۔ معاصر دانشوروں نے اسے تصیری سے زیادہ صورت حال ہی مانا ہے۔ جس زمانے میں تصیری سے حلقہ گولی چھوٹا رنگ کی شہرہ آفاق کتاب 'ساحیات'، ایس. ساحیات اور مشرقی شعریات' (۱۹۹۳ء) منظر عام پر آئی تھی، اس زمانے میں اردو میں ماہرہ جدیدیت کا چرچا زیادہ نہ تھا کہ اس وقت تک اس کا تصور زیادہ واضح نہیں ہوا تھا، بلکہ اس میں اردو میں ساحیات کی فکر میں جو رشد پایا جاتا ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں ہوئی تھیں، لیکن ہارنگ نے ان کی بات "صاف" کر دی تھی کہ "ایس. ساحیات تصیری ہے" جب کہ "ماہرہ جدیدیت تصیری ہے"۔ زیادہ صورت حال ہے۔ "و اپنی حذر کہ کتاب میں لکھتے ہیں:

"انسانی بات صاف ہے کہ ایس. ساحیات تصیری ہے جو غلطی از قضا سے بحث کرتی ہے جب کہ ماہرہ جدیدیت تصیری سے زیادہ صورت حال ہے، یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت سے معاشرے کا حراج، مسائل، وقتی رویے یا معاشرتی و ثقافتی نظام یا کجی کی تبدیلی جو کراس کا سبب بنتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں Postmodern Condition 'ماہرہ جدید حالت' لیکن ایس. ساحیات کی حالت نہیں کہہ سکتے۔ لہذا ایس. ساحیات کا زیادہ حلقہ تصیری ہے اور ماہرہ جدیدیت کا معاشرے کے حراج اور کجی کی صورت حال ہے۔" (۲)

اس بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ماہرہ جدیدیت تصیری کے مقابلے میں صورت حال زیادہ ہے، لیکن اس کے زمانے کا لیکن ابھی باقی ہے، یعنی یہ جانا باقی ہے کہ جس حالت (Condition) یا صورت حال کو ماہرہ جدیدیت کہا گیا وہ کب پیدا ہوا؟ یا؟ ماہرہ جدیدیت کی اصطلاح کے لغوی مفہوم سے تو یہی حراج ہوتا ہے کہ جدیدیت کو ماہرہ جدیدیت پر تقدم زمانی حاصل ہے۔ یعنی ماہرہ جدیدیت، زمانی و تاریخی انتہا سے جدیدیت کے بعد کی چیز ہے لیکن اس کے اصطلاحی مفہوم میں زمانے کی کوئی قید نہیں جس کا مفصل ذکر آگے آئے گا۔

## اولیٰ صفحہ کے لسانی حضرات

اب اسی سے ملتی ایک دوسرا مثال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ماہد جدیدیت، جدیدیت کی کوئٹہ سے پیدا ہوئی ہے؟ اس سلسلے میں بعض لوگوں کو (جو ماہد جدیدیت کی گنج "آگنی" نہیں رکھتے یا نئی تصویر کی تاریخ سے واقف نہیں ہیں) اکثر یہ غلط فہمی رہتی ہے کہ ماہد جدیدیت کا ارتقا جدیدیت سے ہوا ہے۔ مثلاً ماہد جدیدیت قطعاً جدیدیت سے ارتقا پذیر نہیں ہوئی۔ یہ پس ساختیات (Post-structuralism) سے منسوب ہے (Grow) ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں بھی ماہد جدیدیت، جدیدیت کی زائیدہ نہیں کی جاسکتی۔ یہ جدیدیت کا رد عمل بھی نہیں۔ ہیں، اس سے "گرین" یا "انحراف" ضرور ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا ارتقا بھی مغرب میں جدیدیت کے ارتقا سے تلف ہے۔ اردو میں جدیدیت ترقی پسند ادبی تحریک کے رد عمل کے طور پر ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ پیدا ہوئی۔ لیکن مغرب میں جدیدیت کا آغاز بعض دوسرے حالات کے زیر اثر ۱۹۶۰ء سے کی رہائی قبل ہوا۔

گوہی چند تاریک پہ چلیم کرتے ہیں کہ جدیدیت پہلے ہے اور ماہد جدیدیت "تاریخی طور پر" جدیدیت کے بعد ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ماہد جدیدیت، جدیدیت سے "گرین" کے طور پر معرضہ وجود میں آئی ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

"جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گرین بھی ہے، اسی طرح ماہد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گرین بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے قاصر میں ہی رکھا اور ہانا جاسکتا ہے۔" (۵)

تاریک نے اس بات کا اعادہ اپنے نسط ایک بعد کے لکھے ہوئے مضمون میں بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"جدیدیت کے بعد کا دور ماہد جدیدیت کہلاتے گا، لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئینہ یارو بیگل بھی۔" (۶)

ناصر عباس نے ماہد جدیدیت کو بیک وقت "صورۂ حال" اور "تصویری" دونوں ماننے ہیں اور ان دونوں کے درمیان "ربط باہم" قائم ہے۔ صورۂ حال سے وہ "تصویری" صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورۂ حال" مراد لیتے ہیں، اور تصویری



## ماہد جدیت - لیکھا کہ

سے ان کی مراد وہ نگر ہے جو جدیت اور ساقیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلبہ کی بغاوت اور البیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی۔ (۷) گوئی چند نارنگ کی طرح، ناصر عباس نیز بھی ماہد جدیت کو جدیت کے بعد مانتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”ماہد جدیت سے وابستہ قیودی سے مراد وہ سب نظریات ہیں جو جدیت کے بعد رونما ہوئے ہیں۔“ (۸)

واضح رہے کہ گوئی چند نارنگ ماہد جدیت کو جدیت سے ”گریز“ اور ”انحراف“ تو مانتے ہیں، لیکن اسے وہ جدیت کی ”خند“ تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک ترقی پسند ادبی تحریک اور جدیت ”دووں ایک دوسرے کی خندیں“ کیوں کہ ”جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیت تھی اور جو جدیت تھی وہ ترقی پسندی نہیں تھی۔ یعنی ایک میں ذرا انقلاب کے مدد دانی تصور پر حق دوسری (میں) توجہ خلک ذات پر تھی۔“ نارنگ نے صاف لفظوں میں کہا ہے کہ ”ماہد جدیت نہ ترقی پسندی کی خند ہے اور نہ جدیت کی“ (۹) ناصر عباس نیز کا بھی نظریہ ایسی خیال ہے کہ ”ماہد جدیت، جدیت کی نئی نہیں کرتی“ (۱۰) اس ضمن میں ابو الکلام قاسمی کی رائے بھی نارنگ و نیز کی آراء سے کچھ مختلف نہیں۔ دوسروں میں جدیت کے سیلاں کو ترقی پسند ادبی نظریے کا ”روٹل“ تو مانتے ہیں، لیکن ماہد جدیت کو، جدیت کا روٹل تسلیم نہیں کرتے۔ اپنا کے خیال میں ”جدیت اور ماہد جدیت کے، زمین و آسمان کا تعلق نہیں، بلکہ بن کو روایے حوازی ادبی رویوں کی حیثیت حاصل ہے جن میں سے ایک کو دوسرے کے غیر پہلی قرار دیا جاسکتا ہے۔“ (۱۱) ہم نے دیکھا کہ ماہد جدیت، جدیت کی ”خند“ نہیں ہے، اور نہ ہی یہ جدیت کی ”نئی“ کرتی ہے، اور نہ یہ جدیت کے ”روٹل“ کے طور پر وجود میں آئی ہے، بلکہ صورت و واقعہ یہ ہے کہ جدیت عیا کے زمانے میں سے شعور کا اور اک پیرا ہی شروع ہو گیا تھا، اور نئی حیثیت کی صدائے بازگشت سنائی دینے لگی تھی، چنانچہ اس زمانے میں نئے نئی رویوں اور نئی صورت حال کے تحت جواب پیدا ہوا وہ ماہد جدیت اب کہلائی۔ اسی لیے بعض ناقدین مثلاً ابو الکلام قاسمی، جدیت اور ماہد جدیت کو حوازی ادبی رویوں کی حیثیت سے دیکھتے ہیں، لیکن یہ اس بات کی دلیل نہیں کہ ماہد جدیت، جدیت سے گہری انحراف یا آسودگی کا نتیجہ نہیں۔

## ادبی تحریک کے سلسلے میں

ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی اپنی کوئی تصویر نہیں، یا اگر ہے تو وہ ہماری طرح واضح نہیں ہے، کیوں کہ اسے تصویر دینے کی کوششیں برابر کی جاتی رہی ہیں۔ تاہم یہی ساقیات (جس کی اپنی تصویر ہے) سے اس کے رشتے کی وضاحت واضح ہے جس کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ضمن میں گوپل چند نارنگ کا خیال یہ ہے کہ "مابعد جدیدیت کے فلسفہ و مفروضات وہی ہیں جو یہی ساقیات کے ہیں"۔ مابعد جدیدیت کے یہی ساقیات کے ساتھ رشتے یا تعلق کا یہی معر جان کرنے ہوئے نارنگ 'ساقیات'، یہی ساقیات اور مشرقی شعریات' میں لکھتے ہیں:

"یہ مضمون ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جرمنی، روسی، خطا، ہندوستان، ہونے لگی، اس کا بھر پور انکشاف لاکاں، اٹھویں سے نوویں صدی، ہندو، اور ہندو، اسے لیو اور گواتری اور لیو، ہر جیسے نظریہ کے یہاں ہوتا ہے۔ گہریت اور ہکا کہن ہے کہ یہی ساقیات مشرقی اس تبدیلی کے پہلے قیام ہیں۔ کیا بعد ہے کہ یہی ساقیات میں اور مابعد جدیدیت میں بعد حاصل قائم نہیں کی جاسکتی، چنانچہ اکثر و بیشتر یہی ساقیات مشرقی کو مابعد جدید نظریہ کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں آپس میں دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں"۔ (۱۲)

تقریباً اسی طرح کا خیال انھوں نے اپنے مضمون "مابعد جدیدیت اور اردو ادب" میں بھی پیش کیا ہے:

" واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی تصویر پر ہے وہ ساقیات اور یہی ساقیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ انسانیت کی تحریک، فی الواقعہ طور پر عقل کے فلسفے کی ہی کا حصہ ہیں"۔ (۱۳)

دہاب اشرفی نے اس سلسلے میں نہایت عمدہ بات کہی ہے کہ "مغرب میں مابعد جدیدیت یہی ساقیات کے ساتھ آگے کا مرحلہ ہے، ہمارے ہاں مابعد جدیدیت، جدیدیت سے آگے کا سفر ہے"۔ (۱۴)

اس سے یہ صاف نکلا ہے کہ مابعد جدیدیت کے نالے ہانے بہت دور تک پہنچے ہوئے ہیں، اور اس کی جہتیں اور طریقہ کار مابعد ہیں۔ اس کے دائرے کی وسعت اور شروع

کا اعجاز اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ یہ نہ صرف ادب اور ادبی جمہوری، نیز قلمی سے رابطہ رکھتی ہے، بلکہ آدھ، بکھر، عمارت سازی، موسیقی، فیشن، حتیٰ کہ شہری پلاننگ جیسے سرکار کو بھی اپنے اسکورس کا حصہ بناتی ہے۔

ادب ہم ماہر جدیدت کے اصطلاحی مفہوم کی طرف آتے ہیں۔ جب ہم کسی نقطہ کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرتے ہیں تو بیحد یا جوں کے توں اس کے لغوی معنی مراد نہیں لیتے کہ اس کا اصطلاحی مفہوم اس کے لغوی مفہوم سے ذرا ہٹ کر ہوتا ہے۔ ماہر جدیدت کا لغوی مفہوم تو یہی ہے کہ وہ سب کچھ جو جدیدت کے بعد ہے۔ یہ مفہوم یہ قول قاضی افضل حسین اس کے ”زمانی کردار“ کو نمایاں کرتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ”اس اصطلاح کا مفہوم زمانے کے حوالے سے متعین کرنا بے سود ہے“، بلکہ ان ”مفہمات و امتیازات“ کو مطالعہ کا مرکز بنانا چاہیے جن سے وہ ادب یا متن شغف ہے۔ ایسا متن یہ قول قاضی افضل حسین جدیدت کے بعد کھڑے زمانے میں یا خود جدیدت کے کھڑے زمانے میں بھی غلط ہو سکتا ہے۔ (۱۵)

ان کا یہ قول سچا ہے، لیکن یہ بھی تو ممکن ہے کہ ایسا متن نہ صرف جدیدت کے بعد کھڑے زمانے میں یا خود جدیدت کے زمانے میں غلط ہو سکتا ہے بلکہ جدیدت کے زمانے سے پہلے (یا بہت پہلے) بھی معرض وجود میں آچکا ہو۔ قدیم دکنی ادب سے اس کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس نکتے کو داباشرنی نے بھی اپنی عالمانہ تصنیف ’ماہر جدیدت‘ ص ۱۷۰ میں نکالتا: (۱۶) میں واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”کھڑے زمانے کے ادب پر ماہر جدیدت کے نقطہ نظر سے بحث ہو سکتی ہے، بلکہ ہوگی ہی، اس لیے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد، زمانے یا رجحان میں قید نہیں۔ بلکہ یہ زمان و مکان کے بے حد وسیع دائرہ میں پانچا کا سر انجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔“ (۱۷)

اس ضمن میں انھوں نے قدیم دکنی ادب میں ماہر جدیدی روپے کی نشان دہی کرتے ہوئے نظامی بیدری کی شہسوی ”کدم راز و قدم راز“ کی مثال پیش کی ہے، پھر وہ کہتے ہیں کہ ”مگر بعض فکری مباحث کو منہا کر لیا جائے تو اردو نے قدیم کی شاعری کی تفہیم کا متعین کا سر انجام دینے والے سب کے سب ماہر جدید روپے کے حامل ہیں۔“ (۱۸)

داباشرنی نے یہ بھی خیال پیش کیا ہے کہ ”کیا ایسا نہیں ہے کہ ابتدا سے لے کر ولی تک کا

## اولی تہجد کے لفظی معنی

کلام نہایت آسانی سے مابعد جدیدیت کے کچھ اور اصول اور ضابطے کے تحت تجزیے میں آ سکتا ہے۔" (۱۸)

لیکن اگر ہم مابعد جدیدیت کے تقویٰ مفہوم کو پیش نظر رکھیں تو اس کے وہی معنی ہوں گے جو گولی چند نارنگ نے بیان کیے ہیں۔ لہجہ نینسی اور گیرٹ نے بھی اپنی کتاب (1995) *Introducing Postmodernism* میں یہی معنی بیان کیے ہیں:

"Modernity takes its Latin origin from 'modo', which means 'just now'. The postmoderna, then literally means 'after just now'." (۱۹)

واقعہ رہے کہ لہجہ نینسی اور گیرٹ کی تنقید کہ کتاب نارنگ کی کتاب 'ساقیات'، نہیں ساقیات اور شرقی شریات کے دو سال بعد شائع ہوئی تھی۔  
ہن تعریفوں کے بارے میں ناصر عباس نیر کا یہ بیان بھی دیکھتے چلیں جو ان کی نہایت بے مہر کتاب 'نسانیات اور تنقید' (۲۰۰۹ء) میں ملتا ہے:

"مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی خلف صورتوں کے فوری بعد کی صورت حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا۔ 'فوری' بعد اپنی پیش رو 'صورت حال' سے خلف تو ہوتا ہے، مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قرب بھی رکھتا ہے اس لیے وہ اپنی جگان کے لیے نہ صرف بار بار پیش رو کی طرف رجوع کر لیتا ہے، بلکہ پیش رو کا اکی اور مغالی تاثر بھی لے لیتا ہے۔ تاہم یہی 'فوری' بعد جن امور کی تائید یا تردید کرتا ہے وہ امور پیش رو سے حلق ہوتے ہیں۔ لہذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تاثر قرار دیا اور جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان مطروحات کی روشنی میں ہی قابل فہم ہے۔" (۲۰)

اتنی بحث و تجسس کے بعد اب اس امر کا بھی حاکم کر لیا جائے کہ مابعد جدیدیت دو حقیقت ہے کیا؟ مابعد جدیدیت کو پیش رو کے لیے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اسے تخلیق کی آواز اور آواز کا بھی نام دیا گیا ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ نئے کسی فارمولہ کی پابند ہے اور نہ کسی منصوبہ پر مبنی گرامر کی۔ یہ اپنا کوئی سیاسی ایجنڈا بھی نہیں رکھتی اور نہ ہی اس کی کسی قسم کی

سیاسی مابینگی ہے۔ ماہد جدیدیت اپنے ثنائی تشخص پر سراسر کرتی ہے۔ یہ مرکز سے مچھڑا کی جانب دووں دووں ہے، چنانچہ لا مرکزیت اس کی صفت ہے۔ یہ وحدت اور یکیت کے تصور کو مسترد کر کے بحیثیت اور تعدد وجود کے فلسفے میں یقین رکھتی ہے۔

مصری نژاد ایجاب حسن<sup>(۲۱)</sup> (Hab Hassan) جو مہر حاضر کے معروف امریکی ادبی نظریہ ساز، مفکر، ادیب اور دانشور ہیں، اور بین طوں و سائنس یونیورسٹی میں ایمرٹس پروفیسر کے اعزاز سے سرفراز ہیں، ماہد جدیدیت کے بارے میں اپنی گراں قدر تصنیف *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987) میں بہت کچھ لکھ چکے ہیں۔ لیکن اس کتاب کی اشاعت سے ۱۵ سال قبل انھوں نے اپنے مضمون "The Culture of Postmodernism"<sup>(۲۲)</sup> میں ایک چارٹ پیش کیا تھا جس میں مغربی جدیدیت اور ماہد جدیدیت کے فرق کو دکھایا تھا اس چارٹ پر ایک نظر ڈالنے سے یہ خوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ ماہد جدیدیت کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ انگریزی لیکن الفاظ و اصطلاحات کے ذریعے ایجاب حسن نے جدیدیت اور ماہد جدیدیت میں فرق کیا ہے انھیں تو سین میں لکھ دیا گیا ہے۔

ایجاب حسن کے خیال میں ماہد جدیدیت رومانیت (Romanticism) کو مسترد کرتی ہے اور طاقیت (Symbolism) کے بھی خلاف ہے۔ اسے (Dadaism) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ وہ اسے 'Paraphysics' بھی کہتے ہیں۔ ماہد جدیدیت غایت (Purpose) کے بجائے تفریح، لہو شاد اور کھیل کو (Play) کو اپنی توجہ کا مرکز بناتی ہے۔ وہ اب اثرنی کہتے ہیں کہ "جدیدیت کی غایت یعنی Purpose... سے ہم سب واقف ہیں۔ اس کے مقابلے میں ماہد جدیدیت کی تفریحی، انشائی اور کھیل کو کے اعتماد کی بل پڑی نظر آئے انھیں کی جاسکتی ہے۔"<sup>(۲۳)</sup> ماہد جدیدیت اتفاق (Chance) سے متصف ہے، یعنی اس میں اتفاقی عوامل کا عمل دخل ہے، یہ ڈیزائن (Design) یعنی منصوبہ بندی یا خاکہ بندی سے عبارت نہیں ہے۔ ماہد جدیدیت درجہ و درتیب یا نظام مراتب (Hierarchy) کو پسند نہیں کرتی اس کے مقابلے میں وہ مزاج (Anarchy) کی کیفیت کو پسند کرتی ہے۔ وہ اب اثرنی لکھتے ہیں کہ "ظاہر ہے کہ ماہد جدیدیت میں انتشار اور طوائف اسلوب کی کھلے ذہن کا ایک میلان ہے جسے نظر انداز کر مشکل ہے۔"<sup>(۲۴)</sup>

## بولی تھی کے لسانی معرکے

ماہد جدیدیت نجد اور قاصطے (Distance) کے مقابلے میں اشتراک (Participation) پر زور دیتی ہے۔ ماہد جدیدیت تشکیل یا تخلیق (Creation) سے رشتہ نہ رکھ کر لا تشکیل (Deconstruction) سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے۔ ماہد جدیدیت احراج (Synthesis) کے عمل انفرم افنی قیسس (Antithesis) کے قسطے میں یقین رکھتی ہے۔ یہ موجود (Presence) کے مقابلے میں عدم موجود یا غیاب (Absence) کی صفت سے متعلق ہے۔ یہ مرکز گزری (Centring) نہیں ہے، بلکہ کھرا (Dispersal) اس کا مقصد ہے۔ یہ صنف (Genre) سے واسطہ نہیں رکھتی، بلکہ متن، بین المتن (Text, intertext) کو اپنی توجہ کا مرکز طاتی ہے۔ یہ علم معنی یا استعمالات (Semantics) کے بجائے علم بدیع (Rhetoric) سے سروکار رکھتی ہے۔ یہ عمودی (Paradigm) کے برخلاف افقی (Syntagm) رشتے کو طوطا رکھتی ہے۔ یہ منطقی ترتیب (Hypotaxis) سے صرف نظر کرتی ہے اور غیر منطقی ترتیب (Parataxis) کو اپناتی ہے۔ یہ انتخاب (Selection) کے بجائے اتصال (Combination) پر اصرار کرتی ہے۔ یہ گہرائی (Depth) کے مقابلے میں سطح (Surface) کو پسند کرتی ہے۔ یہ توجہ و تشریح (Interpretation) پر زور دینے کے بجائے اس سے گریز کرتی ہے۔ وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ "جدیدیت میں توجہ و تشریح نیز قرأت ایک واضح عنصر ہے، جب کہ اس کے مقابلے میں ماہد جدیدیت توجہ و تشریح سے علاحدہ نہیں رکھتی اور صحیح اور حید قرأت کا تصور اس کے یہاں محال ہے۔" (۱۵) ماہد جدیدیت کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ یہ معنی نما (Signified) کے بجائے صوت اتکا (Signifier) پر زور دیتی ہے، اور قاطبی خواندگی (Readerly) ہونے کے بجائے تحریری خصوصیت کی حامل (Scriptibly) ہے۔ ماہد جدیدیت کی ایک اور صفت یہ ہے کہ یہ بیانے (Narrative) کے بجائے افنی بیانے (Anti-narrative) ہے۔ ماہد جدیدیت میں مطلق لسانی اظہار (Master code) کے مقابلے میں شخص طرز اظہار (Idiolect) کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ماہد جدیدیت علامت یا نشانی (Symptom) کے مقابلے میں خرابی یا طلب (Desire) کو فوقیت دیتی ہے۔ ماہد جدیدیت میں نوع (Type) یعنی قسم کے بجائے تنوید تبدیلی نوع (Mutant) کی اہمیت تسلیم کی جاتی ہے۔ ماہد جدیدیت میں منبع، طبع،

(Origin, cause) کے بجائے تفریق، فصل (Differendo-differance) کو فوقیت دئی جاتی ہے۔ باہر جدیدیت، باہر اعلیٰیات (Metaphysics) کے بجائے طعن و طنز (Irony) سے مہارت ہے۔ اس میں نصیحت یا ثابت قدمی (Determinancy) کے بجائے غیر ثابت قدمی (Indeterminancy) کا تصور پنپاں ہے، اور یہ بلورائیت (Transcendence) کی صفت سے متصف ہونے کے بجائے طبعی و عقلی (Immanence) ہے۔

حالی سطح پر باہر جدیدیت کے آثار سے ہمارے یہاں کی صورت حال بھی بدلی ہے جس کا خاکہ گوپن چند نارنگ نے 'اردو ماہر جدیدیت پر مگالہ' (۱۹۹۸ء) میں بڑی خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون میں چار جڑے دار اضمداد (Binary Oppositions) کی تشکیل کی ہے جن میں پہلا عنصر 'قلب' کو ظاہر کرتا ہے جو ہمارے ملک کے معاشرے میں حدوں سے جڑا رہا ہے۔ اضمدادی جڑوں کا دوسرا عنصر پہلے عنصر کا 'غیر' (The Other) تھا جو بقول نارنگ "دہاویا نظریات کو اٹھا کر ہاتھ دھو کر جس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی، بلورائیت تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی" (۲۱) گوپن چند نارنگ مرعے لکھتے ہیں کہ "ماہر جدیدیت کی آگہی کے بعد صورت حال تبدیل ہوئی ہے اور دونوں جڑوں سے ہمارے (Binaries) اضمداد میں کشاکش کا جو نیا ورسکوس پیدا ہوا ہے اس میں دوسرے عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کر رہا ہے کہ اصل اور غیر کی پہلی تعبیر لینے لگی ہے، اور پہلے عنصر کا ترجمہ قلب کم ہونے لگا ہے۔" (۲۲) نارنگ نے جو جڑے دار اضمداد وضع کیے ہیں ان میں طرب / نوآبادیت، بالقابل / مشرق / تیسری دنیا، عا لیت / بالقابل، مقامیت / انسانی شخص، مرکزیت / بالقابل، بحیرت، مہابیانیت / بالقابل، چھوٹے مہاب، اشرافیت / بالقابل، بے کچلے عوام، منسکرت / کلاسیکی زبانیں / بالقابل، جدید زبانیں / مہاشائیں، برہمنی شعریات / بالقابل، بلکی صوفی سنت دور سے چلی آ رہی عوامی شعریات، خاص ہیں۔ (۲۳)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اردو ماہر جدیدیت نہ تو جدیدیت کی "خند" ہے اور نہ "رد عمل"۔ ہاں، وہ جدیدیت ترقی پسند لائوئی تحریک کا رد عمل ضرور ہے۔ اگر ہم اردو کی تکمیلی نصف صدی کی تاریخ کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ اردو میں ترقی پسندی ۱۹۶۰ء تک

## اولیٰ عہد کے سنی شعراء

چلتے چلتے دم توڑ چکی تھی، اور اس کے تمام نظریات کا انہدام ہو چکا تھا۔ اردو کے اس دور کے ادیب ترقی پسندی کی بنائی ہوئی 'لیک' کو چھوڑ کر ایک نیا راستہ اختیار کر رہے تھے اور ایک نئے انداز فکر سے کام لے رہے تھے۔ وہ اس بات کو کچھ گئے تھے کہ سیاسی نعرے بازی یا کسی مخصوص سیاسی پسامی کے سہارے کا دوبار ادب زیادہ دنوں تک نہیں چل سکتا۔ ۱۹۶۰ء کے آس پاس انجمن نے والے دور کی سوچ رکھنے والے ادیبوں کو یہ محسوس ہونے لگا تھا کہ ادب میں کسان، مزدور، اور سماج کی طبقاتی کشمکش کا رنگ زیادہ دنوں تک نہیں ادا کیا جاسکتا، اور نہ ہی ادب کو محنت، پیداوار، سرمایہ، اور دولت کی غیر مساوی تقسیم کے مسائل میں الجھا کر رکھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسندیت کے ان سیلابات سے عدم وابستگی یا انحراف کے نتیجے میں 'جدیدیت' معرض وجود میں آئی، اور جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، یہ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا۔

جدیدیت نے بڑے دبدبے کے ساتھ اپنے ہال دپر نکالے، لیکن ہوا یہ کہ ترقی پسندوں کی طرح جدیدیت پسندوں نے بھی اپنے لیے کچھ اصول اور نظریات وضع کر لیے۔ چنانچہ ۱۹۶۰ء کے بعد انجمن نے والے جدید شعروں میں تنہائی، مایوسی، خوف، رعب، اجنبیت، یاسیت، لامعنیت، مثنیٰ داخلیت، بے چینی، بے دلی، ذات پرستی، داخلی کرب، خواہش مرگ جیسے رجحانات تیزی کے ساتھ چنے لگے۔ علاوہ ازیں حد سے زیادہ علامتیہ اور تجربہ بیت، نیز ابہام و استعارہ سازی کے فنل نے ادبی فن پارے کو معما بنا کر رکھ دیا۔ چنانچہ جدیدیت کا بھی وحشر ہوا جو ترقی پسندیت کا ہوا تھا۔ میں کچھ سال بعد ہی جدیدیت اپنے ہال دپر سینے لگی۔ نگرانی انحراف کی بے تیز تر ہوتی گئی۔ نئے شعور، نئی حسیت، نئے داخلی رویوں اور نئے مصرعی تقاضوں نے ادبی قدروں کو یکسر بدل کر رکھ دیا اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا جو ماہد جدید دور کہلایا۔ جدیدیت پسندوں کو یہ احساس ہونے لگا کہ اب ان کا کام ختم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کرب کو جدیدیت کے سب سے بڑے علم بردار شمس الرحمن فاروقی نے بھی محسوس کیا اور اس کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

"لکھا اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے یا کہنا چاہیں گے۔ ادبی اصول و نظریات کہ میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا



بلاور جہیز - ایک خاکہ

ہوں کہ لب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں  
 گے۔ جہیزیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف  
 کفر ہو لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ابھی تک تو جہیزیت سے انحراف کی  
 کوئی شکل سامنے آئی نہیں ہے۔ ایک دن وہ بھی ہوگا جب جہیزیت اپنا  
 کام اچھا برا کر سکے گی۔ کوئی اور نظریہ لب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس  
 دن کا منتظر ہوں۔ (۳۶)

قارون کا یہ بیان اُحالی دہائی قتل کا ہے۔ اس دوران میں دنیا کہاں سے کہاں  
 پہنچ چکی ہے اور وہ دن بھی گزر چکا ہے جس کا انھیں انتظار تھا اور یہ قول عشرت ظفر  
 ”جہیزیت ایک گہرے سیاہ غار میں اتر چکی ہے۔ بلاور جہیزیت کے پرچم کے وسیع تر  
 سامنے میں ایک جھوم جھوم ہو چکا ہے۔“ (۳۷)

## حوالہ

- ۱- اردو میں ادبی تجدیدی کی بحث سب سے پہلے کرنی چند نارنگ نے ۱۹۸۵ء کے اس پاس شروع کی تھی۔
- ۲- لاطنہ اعجازیاب حسن (Hab Hassan) کی کتاب *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (کولبس: اوہائیو اسٹیٹ یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۷ء) اس ۱۲۔
- ۳- لاطنہ ہارڈن فریڈرکس لیٹار (Jean-Francois Lyotard) کی اس کتاب *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (مترجمین: جیلری ہنگ ٹن اور بریٹن مسومی [Geoffrey Heng Ten and Brian Massumi] Bennington and Brian Massumi) پریس: یونیورسٹی آف مینس ۱۹۸۲ء۔
- ۱- کوئی چند نارنگ، 'ساقیات، ایس ساقیات اور مشرقی شعریات' (دہلی: انجیر کیشن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء) اس ۲۳-۵۲۳۔
- ایضاً اس ۵۲۳۔
- کوئی چند نارنگ، "ماجد جدیدیت اور اردو ادب"، *مطبوعہ ساقی فاؤنڈیشن* (ممبئی)، ۱۹۹۷ء، ایڈیشن ۱، ۱۹۹۷ء، اس ۳۶۔
- اس میں نیز "ماجد جدیدیت کیا ہے"، *مطبوعہ ساقی فاؤنڈیشن* (دہلی)، ۱۹۹۷ء، ایڈیشن ۱، ۱۹۹۷ء، اس ۳۶-۱۰۵۔
- ۱۰۵۔
- نارنگ، *مکتبہ ہلا مکتوب*، اس ۳۶۔
- نارنگ، *مکتبہ ہلا مکتوب*، اس ۳۶۔
- نارنگ، *مکتبہ ہلا مکتوب*، اس ۳۶۔

## ۱۹۷۷ء - ایک سال کا جائزہ

مسائل و مباحثہ: مرتبہ ایچ۔ اے۔ اے۔ (علی گڑھ) ایچ۔ اے۔ اے۔ (بک) ہاؤس، ۱۹۷۶ء، ص ۱۵۹۔

۱۲- کوئی چند رنگ: محلوہ، ۱۹۷۳ء۔

۱۳- کوئی چند رنگ: محلوہ، ۱۹۷۳ء۔

۱۴- دیاب اشرفی، "بایسہ ہریت"، مشمولہ: "مرد و مایہ ہریت" پر نکال، مرتبہ کوئی چند رنگ (دہلی: مرد و مایہ گادی، ۱۹۷۹ء)، ص ۶۶۔

۱۵- قاضی افضل حسین، "کتاب میں مایہ ہریت کیا ہے؟"، مشمولہ: "نظریاتی تنقید: مسائل و مباحثہ"، مرتبہ ایچ۔ اے۔ اے۔ (علی گڑھ) ایچ۔ اے۔ اے۔ (بک) ہاؤس، ۱۹۷۶ء، ص ۲۳۹۔

۱۶- دیاب اشرفی، "بایسہ ہریت" مکتبہ حضرت (لاہور: آپس، ۱۹۷۴ء)، ص ۸۷۔

۱۷- ایضاً، ص ۸۷۔

۱۸- ایضاً۔

۱۹- ملاحظہ: رچرڈ اپیگننسی (Richard Appignanesi and Chris Garrat) کی کتاب *Introducing Postmodernism* (نئی یارک: ٹائم کس، ۱۹۹۵ء)۔

۲۰- ناصر عباس نیر، "اساتات اور تنقید" (اسلام آباد: مایہ گادی، ۱۹۷۹ء)، ص ۸۹۔

۲۱- ایباب حسن (Ibab Hassan) کو کچھ لوگ "مرد و مایہ" "ایباب حسن" اور کچھ لوگ

"ایباب حسن" کہتے ہیں۔ ایباب کی یہ دونوں اطالیہ کی ہیں، یعنی "ایباب" اور "ایباب"

نظریہ میں ایباب پستی اور "ایباب" (the) عربی میں "ایباب" لکھا جاتا ہے۔

ہم اسے ایباب کہہ سکتے ہیں، کیونکہ "مرد و مایہ" اور "ایباب" ہے (۵) کو ہمارے

(Aspiration) کی تاحی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، اور ہائے (۵) (۵)

کے لیے ترکیبی حالت میں "ایباب" کی جاتی ہے۔ چونکہ عربی صوتیات

میں ہمارے کا کوئی تصور نہیں، اس لیے عربی میں ہائے اور "ایباب" ہے۔

ظاہر کیا جاتا ہے، جیسے کہ "ایباب" "نیز عربی نقطہ" (پستی حرف، ملاحظہ)

سے مشتق ہے۔

- ۲۲- ایجاب حسین، "The Culture of Postmodernism" مشمولہ  
Theory, Culture and Society (گلیمز ایڈ، UK)، جلد ۲، شمارہ ۳  
(۱۹۸۵ء)، ص ۱۲۳۔
- ۲۳- وہاب اشرفی، "ابجد جدید: طرزیات و تکنیکیات" (ترجمہ: کتاب گل، ۲۰۰۲ء)،  
ص ۹۵۔
- ۲۴- ایضاً، ص ۹۵۔
- ۲۵- ایضاً، ص ۹۷۔
- ۲۶- گوپتی چند نارنگ، "ابجد جدید: اردو کے کالم میں"، مشمولہ "ابجد جدید: اردو" پر  
مکالمہ مرتبہ گوپتی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۷۷۔
- ۲۷- ایضاً، ص ۷۷۔
- ۲۸- ایضاً۔
- ۲۹- "فنی روز، دہلی، اگست ۱۹۸۸ء سے مئی ۱۹۸۸ء۔ چوالیس ابجد جدید: اردو پر مکالمہ مرتبہ  
گوپتی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۵۰۔
- ۳۰- عشرت ظفر، "ابجد جدید: فنی"، مشمولہ "ابجد جدید: اردو" پر مکالمہ مرتبہ گوپتی چند نارنگ،  
ص ۷۷۔

# ساحتیاتی و پس ساحتیاتی فکریات اور گوپی چند نارنگ

اردو میں گذشتہ تین دہائیوں سے ساحتیاتی و پس ساحتیاتی مباحث کا سلسلہ جاری ہے، اور جن دانشوروں اور نقادوں نے ان مباحث میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے ان میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام سر فہرست ہے۔ پروفیسر نارنگ اردو میں اسلوبیاتی نقاد کی حیثیت سے اپنا لوہا پہلے ہی منوائے ہیں۔ ان کی زیر نظر تصنیف 'ساحتیات، پس ساحتیات اور مشرقی شعریات' (دہلی، انجیو کینٹن پبلیشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء) کی اشاعت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ساحتیاتی مفکر و نقاد کی حیثیت سے بھی ان کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔ اس کتاب کی اشاعت سے بہت پہلے سے وہ اس موضوع پر لکھتے رہے ہیں اور ساحتیاتی و پس ساحتیاتی فکریات کو اردو دہائیوں سے ہمارے ادیبوں میں ہمیشہ پیش پیش رہے ہیں۔ اسلوبیات سے ساحتیات تک کا سفر انھوں نے کچھ یوں ہی طے نہیں کیا ہے، بلکہ ادب، تنقید، لسانیات، معنیات اور نشانیات (Semiotics) سے گہرا شغف رکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے نئی ادبی تصیوی کا بھی نہایت فائر مطالعہ کیا ہے۔ ہمارے ادبی نقاد مغربی مفکرین سے پہلے بھی استفادہ کرتے رہے ہیں، لیکن نئی ادبی تصیوی، بالخصوص ساحتیات و پس ساحتیات کے حوالے سے گوپی چند نارنگ نے اردو کی ادبی تنقید کو جو خاموش دبا ہے وہ کوئی دوسرا نقاد نہیں دے سکا۔ اسی لیے اگر حذر کرہ تصنیف کو ادبی تنقید کا ایک تاریخی سازگار نامہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ساحتیات (Structuralism) کا لسانیات سے بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ساختی لسانیات (Structural Linguistics)

کا ارتقا فردی و جمعی سسج (۱۸۵۷ء تا ۱۹۱۳ء) سے ہوتا ہے۔ جس طرح سسجے کو لسانیات جدید یا ساختی لسانیات کا اولیٰ با حلیم کیا گیا ہے، اسی طرح ساختیاتی فکر کا بھی اسے امام بنایا گیا ہے۔ گوئی چند تاریک نے بجا طور پر اپنی اس کتاب میں یہ حلیم کیا ہے کہ ”لسانیات کے بنیادی اصول سسج کے خیالات پر مبنی لسانیات سے ماخوذ ہیں“ (ص ۵۹)۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ ”ساختیاتی فکر کا سرچشمہ ہر حال لسانیاتی دال ہے جس نے اپنی ترفیضاتی و بنیادی طور پر ہوس ملیر لسانیات سسج سے حاصل کیں“ (ص ۳۸)۔ یہ بات بدیہی ہے کہ ساختیات پر گفتگو کرنے وقت فردی و جمعی سسج کے لسانیاتی افکار یا اس کے فلسفہ لسان سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ سسجے کی کتاب نے، جو فرانسیسی زبان میں Cours de Linguistique Generale کے نام سے اس کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئی (جس کا انگریزی میں ترجمہ ویجسکن نے Course in General Linguistics کے نام سے کیا)، لسانیات کی دنیا میں ایک انقلاب عظیم برپا کر دیا۔ ساختیاتی فکر کی پیشتر بنیادی باتیں سسجے کی اسی کتاب سے ماخوذ ہیں۔

جیوسی مددی کے وسط میں فرانس میں باقاعدہ طور پر ساختیات کا ارتقا مکمل میں آیا، اس سے بھرپور ساختیات کے سوتے پھوٹے اور رد تکمیلی نظریے کو فروغ حاصل ہوا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خواہ وہ ساختیات ہو یا پس ساختیات یا نظریے رد تکمیلی، فرانسیسی مفکرین ہی ان کے فروغ میں پیش پیش رہے ہیں۔ چنانچہ ان نظریات کا ذکر دلاں ہارت، ڈاک لاکاں، مٹل فوک، ڈاک وچا اور جولیا کرشیوا کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ گوئی چند تاریک نے اپنی حذکر کتاب میں ان مفکرین پر الگ الگ باب قائم کیے ہیں اور بڑی جامعیت اور طبعی بصیرت کے ساتھ ان کی نظریات سے بحث کی ہے۔

پروفیسر تاریک کی کاپی تذکرہ نظر حنیف ”ساختیات، پس ساختیات اور شرقی شعریات“ تین حصوں میں ختم ہے۔ ہر حصے کو کتاب کا نام دیا گیا ہے۔ چنانچہ پہلی کتاب ”ساختیات“، دوسری کتاب ”پس ساختیات“ اور تیسری کتاب ”شرقی شعریات اور ساختیاتی فکر“ کے نام سے موسوم کی گئی ہے۔ ہر حصے کو کتاب میں کئی کئی ابواب شامل کیے گئے ہیں۔ پہلا حصہ یعنی کتاب ”ساختیات“ کا نام دیا گیا ہے پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے پہلے باب میں ساختیات اور ادب کے حوالے سے چند ابتدائی باتیں کہی گئی

## ساحلیات میں تاریکی اور تاریکیوں کا رنگ

جس اور یہ بتایا گیا ہے کہ عام ادبی نثریات کو ساحلیات نے کس طرح چیلنج کیا ہے، اور کس طرح ایک نئی تحریک کے طور پر ساحلیات کا ارتقا مکمل میں آیا ہے۔ کتاب کے دوسرے باب میں ساحلیات کی لسانیاتی بنیادوں سے بحث کی گئی ہے اور سیمپلر کے علاوہ انسان سے ساحلیات کا رشتہ استوار کیا گیا ہے۔ ساحلیات کے فروغ میں مدنی فنیت پسندوں کے اظہار و خیالات کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ مدنی فنیت پسندی پر ایک مطالعہ باب قائم کر کے ان کے نثریات سے متعلق بحث کی گئی ہے۔ یہ کتاب کا تیسرا باب ہے جس میں مدنی جیکبسن، شکلووکی، لیورس، تو ماشیو کی دو غیرہ کے حوالوں سے شعری زبان، ادب کی ادبیت (Literariness) اور ادب کے معروضی و تجرباتی، نیز سائنٹفک مطالعے سے حقائق باقی رکھی گئی ہیں۔ یہی باب میں مدنی فنیت پسندوں کی فکشن کی شعریات کا بھی ذکر آ گیا ہے۔

کتاب کا چوتھا باب فکشن کی شعریات اور ساحلیات سے حقائق ہے جس میں فکشن کی شعریات کا رشتہ ساحلیات سے استوار کیا گیا ہے اور ولادیمیر ہدپ، لیوی اسٹراس، نازیم ہدپ، لرائی، گریم، تو ماروف اور ڈینیٹ جیسے مفکرین کے حوالوں سے بات آگے بڑھائی گئی ہے۔ کوئی چند تاریکی کا یہ خیال بجا ہے کہ ساحلیاتی طریق کار بیانہ (Narrative) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساحلیات کا اطلاق سب سے زیادہ بیانہ ہی پر ہوا ہے۔ بیانہ فکشن کا ایک وسیع میدان ہے جس میں جھوٹ، اساطیر، ادب، نثر، نیز کھانا کہانی اور لوک روایتوں سے لے کر ناول، السات، ڈراما اور ایپک (Epic) تک شامل ہے۔ لیورس تاریکی فکشن کی ان تمام اصناف کا ساحلیات مطالعہ پر غور کیا جاسکتا ہے۔ ولادیمیر ہدپ نے جھوٹی فنیت پسند قلمبندی لوک کہانیوں کا ساحلیاتی مطالعہ پیش کیا جس کے بارے میں تاریکی لکھتے ہیں کہ ”ہدپ نے جس طرح مدنی لوک کہانیوں کے قارئین کی گروہوں کو ان کی ساختوں کو بے غائب کیا، اس نے آگے چل کر بیانہ کے ساحلیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا“ (ص ۱۰۷)۔

فرانسیسی ماہر بشریات لیوی اسٹراس نے فرانسیسی لوک کہانیوں کے قارئین کو دیکھنے کے بجائے ان کی اصل (Roots) کو اپنی تہذیب کا مرکز بنایا۔ چنانچہ تاریکی اس کے اس قول سے حقائق نظر آتے ہیں کہ ”کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس کی متعلقات میں دیکھی جاسکتی ہیں“ (ص ۱۱۱)۔

فکشن کی شعریات کے حوالے سے ساحلیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں نازیم ہدپ

## اولی طبقہ کے لسانی شعریات

قرائی کا نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے، چنانچہ ہارنگ نے اس کی تعریف *Anatomy of Criticism* (1957) کے حوالے سے اس کے تنقیدی نظریات سے بڑی دلیل بحث کی ہے اور اس نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی تھی اسے براہِ اظہار سے "حاصلہ مند اور قابلِ قدر" بتایا ہے۔ ٹکشن کی شعریات سے مزید سیر حاصل بحث کرتے ہوئے ہارنگ نے اس باب میں گریما، تودوروف اور ڈیوئیٹ کے افکار و نظریات کا بھی اسی طرح تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔

کتاب - اکاپانچوں اور آخری باب "شعریات اور ساقیات" ہے جس میں گوہلی چند ہارنگ نے رومن جیکبسن اور جرمین کمر کے فکری حوالوں سے ساقیاتی شعریات سے بحث کی ہے۔ انھوں نے رومن جیکبسن کی جو فرائی ہیڈ ڈی سیسے سے گہرے طور پر متاثر تھا، ساقیاتی شعریات کے بنیاد گزاروں میں شمار کیا ہے۔ جیکبسن نے سیسے کے لسانی تصورات کے شعریات پر اطلاق سے ہی ساقیاتی شعریاتی کی تشکیل کی۔ سیسے نے زبان کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) رشتوں کا تصور پیش کیا تھا۔ جیکبسن نے اس تصور کو نہ صرف ساقیاتی شعریات کے بنیادی اصولی کے طور پر برتا، بلکہ اس میں توسیع پیدا کی۔ اب یہ تصور بعض انسانی رویوں اور ثقافتی نظام کو بھی سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے۔

زیرِ نظر کتاب کے دوسرے حصے کو کتاب ۲ کا نام دیا گیا ہے اور اس کا عنوان "پس ساقیات" رکھا گیا ہے۔ یہ حصہ مجھے اچانک پریشان ہے۔ اس حصے یعنی کتاب ۲ کے پہلے باب میں پس ساقیاتی فکر سے مفصل بحث کی گئی ہے جس کا دوجہ ساقیات سے "مگر ج" کے طور پر ساتھ ہی وہابی کے ادوار میں مل گیا۔ گوہلی چند ہارنگ نے بجا طور پر فرانسیسی مفکر اور نثریہ سارڈولاں بارت کو پس ساقیات کا "پیش رو" قرار دیا ہے۔ اس کی اس فکر کے پیچھے جو فلسفیانہ بصیرت کام کر رہی ہے اور اس نظریے کی تشکیل میں جرنلٹیناتی (Semiological) ادراک شامل ہے اس کو کبھی بغیر سارڈولاں بارت کے پس ساقیاتی تصور ادب کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ ہارنگ نے اس باب میں سارڈولاں بارت کے پس ساقیاتی نظام فکر کی تمام بنیادی باتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ احاطہ کیا ہے اور جب جا اس کی تصانیف کے حوالے اور تقابلات پیش کیے ہیں۔ وہ سارڈولاں بارت کو فرانسیسی کے ساقیاتی مفکروں اور



## ساحتیائی پس منظر اور ادب کی گہرائی

نقدوں میں "سب سے زیادہ دل چسپ، بکثرتیں اور بے باک" نظریہ ساز قرار دیتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ "زبان و ادب اور ثقافت کے بارے میں روایتی تصورات کی برکت میں اس کی سرشت کا حصہ تھی، اور اس میں وہ ایسا انداز تصور نہیں کرتا تھا جو اکثر ادب کی تخلیق کی اصلی ترین حدوں کو چھو لیتی ہے" (ص ۱۵۹)۔ رولان بارت کی فکر سے بحث کرتے ہوئے تارنگ نے اس بات کی بھی وضاحت کر دی ہے کہ وہ ادبی معنی کی وضاحت یا حیرت معنی کے تحت خلاف تھا۔ اس کا سارا زور معنی خیزی (Signification) پر تھا، محض معنی پر نہیں۔ وہ زبان کو صاف ستھرا یا شفاف میڈیم تصور نہیں کرتا تھا۔ اس کے خیال میں زبان جو ادب کا میڈیم ہے، اس میں معنی کی اتنی پر نہیں ہوتی ہیں کہ کوئی بھی ادیب اس بات کا ادراک نہیں کر سکا کہ اس کے ذریعے وہ سچائی یا حقیقت کو جوں کا توں بیان کر سکتا ہے۔ اسی لیے تارنگ نے "کثیر المعنی" کو روٹاں بارت کی فکر میں بنیادی حیثیت دی ہے۔ وہ رولان بارت کو فرانس کے ساحتیائی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہ جاتے ہیں کہ "سوجوہ حمد میں ادب کے بارے میں کسی مفکر نے اتنی بخشش نہیں اٹھائیں جتنی رولان بارت نے" (ص ۱۶۰)۔

رولان بارت کے بعد پس منظر ساحتیائی فکر کو فروغ دینے والوں میں ڈاک لاکاں، مغل نوکو، جے لیا کر سیٹھ اور ڈاک دریا کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ چنانچہ گوپی چند تارنگ نے کتاب ۲ کے دوسرے تیسرے اور چوتھے باب میں ان پس منظر ساحتیائی مفکرین کے خیالات اور ان کے علمی کاموں سے منسلک بحث کی ہے۔ دوسرے باب میں ڈاک لاکاں، مغل نوکو اور جے لیا کر سیٹھ کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ تیسرے باب ڈاک دریا کے لیے مختص ہے اور چوتھے باب میں اس کے نظریہ پر تفصیل کو بحث کا موضوع بنایا گیا ہے۔

پس منظر ساحتیائی مفکرین میں ڈاک لاکاں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ لیکن وہ فلسفی کے بجائے، تربیت کے لحاظ سے پھر تحلیلی نفس (Psychoanalyst) اور طبی امراض کا ماہر (Psychiatrist) تھا۔ لاکاں نے فروایڈ کی تحلیلی نفس کو اپنی محنت دی اور فروایڈیت (Freudism) کی نئی قرأت پیش کر کے اسے یکسر بدل دیا جسے لاکاں کی نو فروایڈیت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس سے ادب کی اہمیت و تعلیم میں دور رس نتائج مرتب ہوئے۔ لاکاں نے فروایڈ کے نظریہ تصور سے بھی بحث کی ہے اور کہا ہے کہ فروایڈ نے نہ

## ادبی نظریہ کے ادبی مضامین

صرف لاشعور کو دریافت کیا اور اس کے وجود کو ثابت کر دکھایا، بلکہ یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ لاشعور ساخت رکھتا ہے۔ نارنگ کا خیال ہے کہ ”یہ ساخت اس کے اعمال و افعال کو اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے“ (ص ۱۸۲)۔ مثل فوکو کی حیثیت ایک فلسفی کی ہے جس نے پس ساختیاتی نظریے کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ فوکو اپنے نظریے سمجھ (Textuality) اور ’ڈسکورس‘ (Discourse) کے لیے مشہور ہیں۔ ان اصطلاحات کا استعمال اس کے یہاں خالص فلسفیانہ انداز میں ہوا ہے جس کا سمجھنا خاصا مشکل کام ہے۔ نارنگ نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ”فوکو اپنے نظریے ڈسکورس کے ذریعے جرم فلسفی غلطی کی نئی تعبیر پیش کر رہا ہے“ (ص ۱۹۲)۔ دوسرے لکھتے ہیں کہ ”فوکو ڈسکورس کو ذہن انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے، ایک عام آفاقی متن کے طور پر نہیں بلکہ ’معنی خیزی‘ کے ایک وسیع سمندر کے طور پر“ (ص ۱۹۵)۔ جولیا کرشیوا بھی پس ساختیاتی مفکرین میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اس کا اصل میدان ادب و تنقید بالخصوص ’ادبی معنیات‘ ہے۔ اس نے شعری زبان کا اپنا ایک نظریہ بھی پیش کیا ہے جو تکلیف نفسی پر مبنی ہے۔ نارنگ اس کے نظریے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”وہ ان ذاتی رویوں کا سراغ لگاتا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو محمول اور منظم بھی جاتی ہے، غیر معنویت اور انتشار کے خطرے سے دوچار رہتی ہے“ (ص ۲۰۰)۔ نارنگ نے جولیا کرشیوا کے شعری زبان کے تصور اور شاعری میں آوازوں کے زبردہ اور آہنگ کے بارے میں اس کے خیالات سے بھی دلائل کے ساتھ بحث کی ہے۔

گوپتی چند نارنگ نے کتاب ۲ کا تیسرا اور چوتھا باب متاثر پس ساختیاتی مفکر ڈاک وریڈ اور اس کے نظریے ’رد تکلیل‘ کے لیے مختص کیا ہے۔ فوکو کی طرح وریڈ بھی ایک فلسفی تھا جس نے ’رد تکلیل‘ کا نظریہ پیش کر کے پس ساختیاتی فکر کو ایک نئی جلا بخشی اور ایک نئی جہت سے روشناس کر لیا۔ وریڈ متن (Text) کے حینہ معنی کو تسلیم نہیں کرتا تھا اور معناتی وحدت کے خلاف تھا۔ متن کے حینہ معنی کی اسی بے دلی کو وہ ’رد تکلیل‘ (Deconstruction) سے تعبیر کرتا ہے۔ پس ساختیاتی تنقید میں ’رد تکلیل‘ کی مختلف تعبیریں جان کی گئی ہیں جو سمجھ و سمجھ میں ہیں، لیکن نارنگ نے اس کی جو تعریف پیش کی ہے وہ نہایت سادہ اور عام فہم ہے۔ ان کے نزدیک ”رد تکلیل“ سے مراد متن کے مطالعہ کا وہ

## ساحیات میں گروہی گروہی گروہی

طرح کا ہے جس کے ذریعے صرف متن کے حینہ متنی کو بدل (Undo) کیا جاسکتا ہے۔ بلکہ اس کی معنوی وسعت کو پورا پورا بھی کیا جاسکتا ہے۔ (ص ۱۴۲)۔ ہرنگ نے اس بات کا بھی ذکر کیا ہے کہ تکنیکی طرح کار کا رواج پہلے کل فرانس کے ایل Tel Q گروپ کے لکھے والوں میں ہوا، لیکن اس کو فلسفیانہ طور پر رد کرنے ہی قائم کیا اور اب یہ اسی سے منسوب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تکنیکی نظریے کا "بنیادی سروکار" متنی ہی سے ہے، لیکن یہ نظریہ اس بات پر، جنہاں ہرنگ، سختی سے زور دیتا ہے کہ "زبان کی ساخت اس نوع کی ہے کہ متنی کی حینہ کی ضمانت نہیں دی جاسکتی۔ متنی ہی عدم قطعیت کا مظاہر ہے" (ص ۱۴۱)۔

کتاب ۲ کے پانچویں باب کا عنوان "مارکسٹ ساحیات اور نئی ساحیات" ہے۔ اس باب میں پانچ بار کسی دانشوروں اور نظریہ سازوں کے افکار و خیالات سے بحث کی گئی ہے جن کے نام ہیں: لوی این گولڈمن (رومانیہ)، ویکٹر ماشرے (فرانس)، لوی آچیمے (فرانس)، میری ہلگٹسن (برطانیہ)، اور فریڈرک نیچس (امریکہ)۔ ان مفکرین کے فکری رویوں میں گروہی چند ہرنگ نے مارکسٹ اور ساحیات اور نئی ساحیات کا اشتراک تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ مفکرین ہیں جنہوں نے ادبی تنقید کو گہرے طور پر حاضر کیا ہے۔

کتاب ۲ کا چھٹا باب "قاری اساس تنقید" ہے جس میں "قاری اساس تنقید" (Reader - Response Criticism) کے آغاز و ارتقاء اور موقف سے بحث کی گئی ہے۔ یہ تنقید ساتویں دہائی کے اواخر میں شروع ہوئی جسے گروہی چند ہرنگ "انتھالی تنقیدی قوت" قرار دیتے ہیں۔ ان کا موقف ہے کہ "یہ تنقید مصنف کے خبر کو رد کرتے ہوئے متنی کی پوچھوں کی تعبیر و تفہیم میں قاری کو شریک کرتی ہے" (ص ۲۴۱)۔ انھوں نے آئی۔ اے۔ رچرڈز اور مارکسٹ فریڈرک نیچس کو قاری اساس تنقید کا پیش رو تسلیم کیا ہے۔ اسی باب میں انھوں نے تمکیدی (Hermeneutics) اور علمیت (Phenomenology) سے بھی بحث کی ہے۔ تمکیدی کہ وہ صدیوں پہلا فلسفہ قرار دیتے ہیں کہ اس کا تعلق صرف ادبی مطالعے سے نہیں ہے بلکہ یہی اس کا کوئی خاص طرح کا اور ضابطہ عمل ہے جس کی پابندی ضروری ہو۔ ان کا یہ خیال ہے کہ "تمکیدی کا آغاز قدیم حوین کو برکھے اور ان کے عقلی

معنی جاننے کے لیے ہوا تھا، آج اسے مختلف علوم میں تعلیم کاری کے کام کے لیے برتا جاتا ہے، اور اس کا طعن نہ حیات کے علاوہ تاریخ، ساجیات، قانون اور علوم انسانی کے مختلف شعبوں میں ہو رہا ہے۔ (ص ۶۸)۔ مظہریت کے سلسلے میں تاریک کا یہ کہنا ہے کہ یہ ایک فلسفیانہ رویہ ہے جسے جرمن فلسفی ایلمنڈ ہوسرل نے قائم کیا۔ مظہریت کا انسانی شعور سے گہرا تعلق ہے، چنانچہ ہوسرل کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ جو مظاہر (Phenomena) ہمارے شعور میں ہیں، انہی کے ذریعے ہم اشیاء کی اصل اور ان کی صفات کا قیاس کرتے ہیں (بہ حوالہ تاریک، ص ۶۹)۔ مظہریت کو تنقیدی رویے کے طور پر بھی برتا جاتا ہے، چنانچہ تاریک کہتے ہیں کہ ”مظہریت یا تنقید کے نزدیک ادب شعور کی ایک فارم ہے، اور تنقید کا کام اس فارم کا تجزیہ کرنا اور اس میں مصنف کے فلسفیانہ شعور کی نشان دہی کرنا ہے۔“ (ص ۶۹)۔

زیر نظر کتاب کے تیسرے حصے یعنی کتاب ۳ میں گوہل چند تاریک نے ”مشرقی شعریات اور ساتھیاتی فکر“ سے بحث کی ہے۔ کتاب کا یہ حصہ بھی پہلے دو حصوں کی طرح بڑی محنت اور دقیق فکر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یہ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے پہلے باب میں سنسکرت شعریات اور دوسرے باب میں عربی فارسی شعریات کا تہاوت مفصل اور عالمانہ محاکمہ کیا گیا ہے۔ تاریک نے سنسکرت شعریات کی صدیوں کی روایت کا ساتھیاتی فکر کی روشنی میں از سر نو جائزہ لیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ”مغرب میں جو ثقافت اب ساتھیاتی اور تکنیکی فکر کے ذریعے سامنے آ رہے ہیں ان سے ملنے ملتے نکات و خصوصیات کی گروہ لکھنے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیر غور رہے ہیں۔“ (ص ۱۳۸)۔ انھوں نے بودھی نظریے، اہم، نیز شونہ، سمکھوت اور دھرمی سے حلق نظریات کا تفصیل سے ذکر کیا ہے اور ان نظریات میں اور ساتھیاتی و پس ساتھیاتی فکر اور نظریے رو تشکیل میں اشتراک اور مماثلتوں کی نشان دہی کی ہے جو بلاشبہ لائق داد و تحسین ہے۔ اسی طرح انھوں نے اس حصہ کتاب میں عربی فارسی شعریات سے بھی اپنی گہری واقفیت کا ثبوت فراہم کیا ہے اور یہ خیال پیش کیا ہے کہ مشرق میں لسان و ملت اور زبان و بلاغت پر غور و فکر کی جوتہ ہم مدنیات رہی ہیں ان میں بعض ایسے نکات بھی ہیں جو جدید فلسفہ لسان یا ساتھیات کے پیش رو معلوم ہوتے ہیں۔

## ساختیاتی میں گروہ بندی اور گروہ بندی

پیشہ کی حقیقی شکل اس وجہ کی گئی ہو (ص ۱۸۹)۔

گروہ بندی 'نارنگ' نے "صورتِ حال" مسائل اور امکانات کے عنوان سے زیرِ نظر کتاب کا اختتام بھی تحریر کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ تصویر یعنی تحریر سازی پرانی توجہ کیوں صرف کی گئی ہے۔ پس ساختیاتی گروہ کے اہم نکات کو پھر سے جان کیا گیا ہے یا ان کی غلط فہمی کی گئی ہے۔ وہ یہ اور اور کس حد پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ رد کا ہمارے اہلکاروں کو جو کیا کر سکتا، انھیں سے، بحری ہنگاموں، وغیرہ کے خیالات کا اعادہ کیا گیا ہے، اور دل چاہا ہے کہ اسی اختتام میں "ماہر جدید" کو تحارف کرایا گیا ہے جو ایک نئی ادبی صورت حال ہے اور جس کا ارتقا ہمارے یہاں جدیدیت کے رد عمل کے طور پر عمل میں آیا، لیکن مغرب میں صورتِ حال مختلف تھی۔ اختتام کے آخر میں اردو تنقید کی موجودہ صورت حال کو بھی جان کیا گیا ہے جو ان کے نزدیک زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہے۔

تقریباً جیسے سو صفحات پر مشتمل کتاب 'ساختیات' میں ساختیات اور مشرقی شعریات کی توسیع کے دوران پروفیسر گروہ بندی کا یہ طریق کار رہا ہے کہ مطبوعہ نسخہ الگ الگ حوالے اور حواشی (References) درج کرنے کے بجائے انھوں نے اس کتاب کے ہر حصے کے آخر میں 'مصادر' کے تحت ہر باب سے تعلق ان تمام کتابوں کے نام (مصنفین، مرتبین کے ناموں اور ناشرین کے حوالوں نیز مقام و سبب اشاعت کے ساتھ) ایک جگہ پر درج کر دیے ہیں جو ان کے زیرِ مطالعہ رہی ہیں یا جن سے انھوں نے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح مختلف موضوعات پر شائع شدہ تقریباً دو سو مستند کتابوں کی تفصیلات مہیا کر دی گئی ہیں جو کارنہیں کے لیے کسی بیش قیمت علمی خزانے سے کم نہیں۔ علمی کاموں کو سرانجام دینے کا یہ بھی ایک مستحسن طریقہ ہے۔ پروفیسر نارنگ لائقِ مبارک باد ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے موضوع پر غم اٹھایا جسے اردو نے اپنی بے بضاعتی کے باعث اپنی پوری ادبی تاریخ میں کبھی مس نہیں کیا تھا۔ وہ ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردِ تفکیلی نظریوں کے بنیاد گزارہ تھی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ان معاصر تنقیدی رویوں اور فکری مباحثہ کو اردو میں کاکھ' حصارف کرانے کا سہرا انہی کے سر پہ اور یہ کام انھوں نے

## دہلی تحریک کے اعلیٰ مضامین

اپنی تمام تر طبعی، ادبی، تہذیبی اور اقتصادی ملا جلتوں کو بروئے عمل لاتے ہوئے یہ حسنِ دعوئی انجام دیا ہے۔ چوں کہ یہ نظریات اور فکری میلانات مغرب سے ہمارے یہاں آئے ہیں اس لیے مغربی مصطفیٰ و مفکرین کی تصانیف سے اخذ واستفادہ (جن کے حوالے ان کی اس کتاب میں جابجا موجود ہیں) ان کے لیے ناگزیر تھا، نہ اردو میں ایسی ہی کوئی دہکار تہذیبی کتاب کے معرضِ وجود میں آنے کا تصور تک نہیں کیا جاسکتا تھا۔

(’ساقیات، پس ساقیات اور شرقی شعریات‘ گوپی چند نارنگ) پر مآل  
 اسطرح کے تہرے مطبوعہ طبعی زبان [نئی دہلی] جلد ۵۳ء ۱۹۵۷ء، باب ۲، یکم اکتوبر ۱۹۹۳ء  
 (پہلی مضمون)۔

## ما بعد جدیدیت کا نیا چیلنج اور وہاب اشرفی

ہد فیروز وہاب اشرفی کا شمار اردو کے ان مختصر اقدارین میں ہوتا ہے جنہوں نے نئی ادبی جمہوری کے معاملات کی چھان بین نہایت گہن ماہنامہ اور وقتہ نظر کے ساتھ کی ہے، اور اس کی روشنی کو نئی نسل تک پہنچانے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے۔ ما بعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات (الغداد کتاب گل ۲۰۰۲ء) نہ صرف ما بعد جدیدیت کے حوالے سے نئی تصدیق پر ان کی ایک مایہ ناز تصنیف ہے، بلکہ اس موضوع پر آنکھ کام کرنے والوں کے لیے ایک بہترین نمونہ بھی ہے۔ مغرب میں ما بعد جدیدیت سب سے پہلے آرکیٹیکچر (عمارت سازی) میں ایک رجحان کی نمائندگی کے طور پر رائج ہوئی۔ اس کے بعد یہ ادب، آرٹ، اور فلمیں میں بحث کا موضوع بنی۔ اردو کی دانشورانہ فضا میں اس کی گونج بہت بعد میں سنائی دی۔ جس زمانے میں (۱۹۶۰ء کے لگ بھگ) ما بعد جدیدیت آرکیٹیکچر میں فروغ پا رہی تھی، ٹھیک اسی زمانے میں مغرب میں ساتھیات کے مباحث بھی جاری تھے۔ بعد میں ساتھیات سے پس ساتھیاتی فکر کی تشکیل عمل میں آئی اور جامعاتی سطح پر ما بعد جدیدیت ایک نئے تنقیدی رویے کے طور پر رائج ہونے لگی۔

وہاب اشرفی نے اپنی سطح پر ان تینوں مقامات فکر کے اثرات قبول کیے ہیں، لیکن ما بعد جدیدیت اور اس کے مضمرات و ممکنات پر ان کی نظر بہت گہری ہے۔ انہوں نے ما بعد جدیدیت کو بطور خاص اپنی نگری جڑوں کا دہایا ہے جس کا روشن ثبوت ان کی حذکر کتاب ہے۔ جس طرح ساتھیات کو کبھے بغیر پس ساتھیات کا کھنڈا مشکل ہے، اسی طرح ما بعد جدیدیت کی انہام و تنہیم بھی ساتھیاتی فکر سے واقفیت کی مستلزمی ہے۔ لیکن اہم ہے کہ وہاب اشرفی ما بعد جدیدیت کے فکری پس منظر کے طور پر ساتھیاتی، پس ساتھیاتی اور رد تکمیل

## دینی تحریک کے لبنی مضمرات

فکر اور دینی روشنی کے دیگر تصورات کو اکثر زیر بحث لاتے ہیں۔ اس طرح وہ نئی تصویریں اور نئے ڈسکورس کے حوالے سے پورے عالمی مضمرات کی خبر رکھتے ہیں۔

”ماہدہ جدیدیت: مضمرات و ممکنات“ گیارہ ابواب پر مشتمل ہے جس میں دوزمروں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے ذمرے میں جسے ابواب شامل ہیں جن میں ماہدہ جدیدیت اور حضرت تصورات کے نظری پیلو اس پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسرے ذمرے میں پانچ ابواب ہیں جن میں اردو کے تناظر میں ماہدہ جدیدیت کو جانچا اور پرکھا گیا ہے۔ تہذیب و کتاب کے ان دونوں زمروں میں ماہدہ جدیدیت نظریہ تنقید کے علاوہ بعض دیگر محاسرات تنقیدی نظریات و تصورات کی، جنک بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے کتاب کے پہلے ہی باب ”ماہدہ جدیدیت کے تفکیلی پیلو“ میں یہ بات واضح کر دی ہے کہ ماہدہ جدیدیت کا تعلق کسی نہ کسی طرح ساتھیات اور ایس ساتھیات سے رہا ہے۔ چنانچہ انھوں نے فردوسی عین ذی سبب (۱۸۵۷ء تا ۱۹۱۳ء) کے سانیاتی تصورات (فلسفۂ لسان) کو بنیاد بنا کر اس باب میں ان دونوں فکری جہات سے سیر حاصل بحث کی ہے۔

کتاب کا دوسرا باب ”ماہدہ جدیدیت اور مغربی مفکرین“ ہے جس میں ابواب اشرفی نے رولاں بارت، وریڈ، مشیل فوکو، لاکاں، لیبار، رولٹی انھو سے، ابواب حسن، جولیا کرشیوا، لیری انگلین، اور بعض دیگر مفکرین کے حوالوں سے نئی تصویریں کے مباحث کا بڑی فکری آگہی اور آگاہی کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ اس سے ان کے ذہنی ارتقا کا پتا چلتا ہے۔ اس باب میں ابواب حسن کے حوالے سے انھوں نے ماہدہ جدیدیت اور جدیدیت کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس میں ضنا فیصل جعفری اور حسن الرحمن فاروقی کا بھی ذکر آ گیا ہے۔ ابواب اشرفی نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ فیصل جعفری نے یہ کیسے لکھ دیا کہ ”ابواب حسن نے کبھی بھی ماہدہ جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ ہی اس کی تحریروں سے اس طرح کا کوئی تبیانہ کیا جاسکتا ہے“ (ص ۹۳)۔ فیصل جعفری کے اس بیان پر ابواب اشرفی اپنا رد عمل یہ لکھ کر دکھاہر کرتے ہیں کہ ”یہ کہنا کہ ابواب حسن نے کبھی بھی ماہدہ جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا ہے، ایک فلو دعوئی ہے اور عدم آگہی پر دال ہے۔ میں اس بات کا احساس دلانا چاہتا ہوں کہ ابواب حسن ماہدہ جدیدیت (اور جدیدیت) کے حوالے سے بہت کچھ لکھتا رہا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ خیر



## ماہرہ جدید مطالعاتی ادب اشرنی

ادبی پہلو کو بھی نشان زد کرتا ہے۔" (ص ۹۹)۔ واضح رہے کہ ادب حسن نے جدیدیت اور ماہرہ جدیدیت کے تصورات پر اپنی کتاب (1987) *The Post-modern Turn* میں زیادہ تر لکھا ہے۔ بلور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ کتاب فضیل جعفری کی نظر سے نہ گزری ہو۔ کتاب کے تیسرے باب میں ادب اشرنی نے ایڈورڈ سعید، ہولی بھابھا اور گاکری کے حوالوں سے نوآبادیاتی اور ماہرہ نوآبادیاتی تصور حال کا مطلق جائزہ پیش کیا ہے۔ (ادب اشرنی نے نہ جانے کیوں گاکری کے ساتھ "چھری" لگا دیا ہے اور ان کا نام "گاکری چھری اسپاؤک" لکھا ہے جب کہ ان کا نام گاکری چھوری اسپاؤک [Gayatri Chakravorty Spivak] ہے اور عام طور پر وہ گاکری چھوری کے نام سے جانی جاتی ہیں)۔ ایڈورڈ سعید کی نوآبادیاتی فکر کا بنیادی ماخذ اس کی کتاب *Orientalism* ہے جس کا نچر ادب اشرنی نے یہ پیش کیا ہے کہ حکم ہاں بیرونی قوتیں اپنی رعایا کی خدمت کی آڑ میں اپنی طاقت کا فروغ چاہتی ہیں، چنانچہ جہاں جہاں بھی نوآبادیاتی سلسلے ہیں وہاں یہ صورت دیکھی جاسکتی ہے۔ ادب اشرنی نے ایڈورڈ سعید کی فلسفینوں کے کار کی حمایت کا بھی ذکر کیا ہے۔ ان کے خیال میں ایڈورڈ سعید نے فلسفینوں کے مسائل کو نہ صرف سمجھنے کی کوشش کی بلکہ اس کے پیچھے رخ کو عام اور دنیا کے سامنے رکھنے کا بھی جرأت مندانہ قدم اٹھایا۔ ہولی بھابھا نے نوآبادیاتی اور ماہرہ نوآبادیاتی فکر کے سلسلے میں کوئی بہت خاص کام نہیں کیا، البتہ گاکری چھوری کو اس موضوع پر ان کے مقالے "Can the Subaltern Speak?" کی وجہ سے خاصی شہرت ملی۔ ڈاک دریا کی کتاب *Of Grammatology* کے ترجمے اور اسے انٹروڈکشن کی وجہ سے بھی گاکری کا کافی مشہور نام ہے۔ علی ہرکسٹ ہارنے کے علاوہ دیگر تفکیلی مفکر اور تالیفات پسند بھی ہیں۔ اس باب کے آخر میں ادب اشرنی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نوآبادیات کی پوری بحث ماہرہ جدیدیت کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔

تذکرہ کتاب کا چوتھا باب "ماہرہ جدیدیت، تاریخت اور ترقی تاریخت" ہے۔ تاریخت اور نو تاریخت دونوں کا ہی ادبی تصویر سے گہرا رشتہ ہے۔ ادب اشرنی نے اس باب میں اس رشتے کو بہ خوبی اجاگر کیا ہے۔ اس ضمن میں بائسن، آتھو، ہیڈن و ہاکن اور فوکو کے حوالوں سے انھوں نے بڑی مدد مل بحث کی ہے، اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ادب کا

## ادبی تحریک کے ادبی مضامین

تاریخ سے انوثہ رشتہ ہے، اس لیے کہ تاریخ محض علم کا کوئی خزانہ نہیں ہے بلکہ اسے ادبی متن کے طور پر بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب اور تاریخ میں جد قائل نہیں قائم کی جاسکتی۔

زیر مطالعہ کتاب کا پانچواں باب "ماجد جدیدیت اور تاملیت" ہے۔ اس باب میں ادب اشرفی نے مغرب میں تاملیتی تحریک کے عہد بہ عہد ارتقاء پر بڑی غائر نظر ڈالی ہے اور تاملیت کی مختلف شکلوں، مثلاً ریڈیکل تاملیت، لیبرل تاملیت، نفسیاتی تاملیت، انسانی تاملیت، وغیرہ کے اہم نکات پیش کیے ہیں۔ انھوں نے معروف تاملیتی مفکر ایڈریچ وسمین (Andreas Huyssen) کے تاملیتی تصورات سے بھی مفصل بحث کی ہے۔ اس باب میں ادب اشرفی تاملیت کے بارے میں اپنا موقف پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "بہر طور سوانیت کی تحریک کا کلیدی نکتہ یہ ہے کہ مرد کے مقابلے میں عورت کم تر سطح کی حقوق نہیں ہے۔ اور تو یہ بات مغرب کے حوالے سے کہی جاتی ہے، لیکن شرق میں بھی اس سے کچھ مختلف صورت نکلی ہے" (ص ۱۳۸)۔

زیر نظر کتاب کا چھٹا باب دسائل زمرہ اول کا ہے جس میں شروع کے پانچ ابواب کے مباحث کے "تفصیل" پیش کیے گئے ہیں۔ مصنف نے ماجد جدیدیت کے پچھلے مباحث کو اس باب میں اس خوبی کے ساتھ سمیٹا ہے کہ کہیں بھی تکرار کی صورت پیدا ہونے نہیں پائی ہے۔

کتاب کا زمرہ دوم پانچ ابواب پر مشتمل ہے جس کے پہلے باب میں اردو ماجد جدیدیت کے اہم نکات بیان کیے گئے ہیں۔ یہ باب خاصا اہم ہے اور اہل اردو بالخصوص اردو ناقدین کو دعوت مگرو دیتا ہے اور ذہن کے بہت سے حالے دور کرتا ہے۔ اس باب میں ادب اشرفی نے اردو کے "مضموم" نقادوں کو "اردو ادب کی ترقی پسندی" کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ ماجد جدیدیت کے بارے میں ان مضموم نقادوں کی پچھلی ٹی ہوئی غلط اور بے بنیاد باتوں کا بھی انھوں نے کافی دشمنی بھجوا دیا ہے۔ ماجد جدیدیت اور اس کے تصورات کے دفاع میں ادب اشرفی کی یا ایک لمبا عرصہ سمجھو، سلجھو ہوئی اور صاف گوئی چینی تحریر ہے جس کی داندیاں مٹی کی دیانت داری کے ستانی ہے۔

زمرہ دوم کے بعد کے تین ابواب میں ماجد جدیدیت کے تناظر میں اردو شاعری،

## ماہد جدی کا شاعری

اردو شاعری میں اردو شاعری کا حقیقی چاند چل گیا ہے جس سے ماہد جدی کی شاعری کے بہت سے اطلاق محلی پہلو اور جھونے بھی سامنے آئے ہیں۔ اسی زمرے کے ایک باب میں انھوں نے جس ماحول اور وقت طے کے حصول اور رات لڑکے کے تاریکی میں مہر کا بھی جائز پیش کیا ہے انھوں نے اس بات پر اطمینان ظاہر کیا ہے کہ اردو کہانوں اور ناولوں میں ماہد جدی نے دھڑلے کے تحت دلوں اور پس منظر و لوگوں کی زندگی کی عکاسی پر خاصا زور دیا ہے۔

ماہد جدی کی اردو شاعری کی بحث اٹھاتے ہوئے وہاب اشرفی نے واضح کر دیا ہے کہ "ہر زمانے کے ادب پر ماہد جدی کی نظر سے بحث ہو سکتی ہے، بلکہ ہوگی ہی اس لیے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد زمانے یا رجحان میں قید نہیں، بلکہ پورے ماحول کے عہد وسیع تناظر میں اپنا کام سرانجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں" (ص ۱۷۸)۔ اس ضمن میں انھوں نے بھی دور کے ایک ممتاز شاعر فردین عکاسی (نکالی بیدری) کی شاعری "کوم ماؤ پم راک" کا ذکر کیا ہے کہ جس کا مطالعہ ماہد جدی نے غلط فہم سے کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ اس میں ہندو تصنیفات کا ذکر کثرت سے ہوا ہے۔ اسی طرح عادل شاہی اور نقشب شاہی دور کی قدیم (دکنی) شاعری بھی قریب وہاب اشرفی، "اپنی کئی تفہیم کا جدی ترین رویہ جانتی ہے" دو مصنفی، مرزا اشوق، بدایع اور بعض دیگر کلاسیکی شعرا کے اشعار نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان بزرگ شعرا کا مطالعہ ماہد جدی کی شاعریات کے حوالے سے بہتر طور پر ممکن ہے۔ وہاب اشرفی نے آج کی اردو شاعری میں بھی ماہد جدی کی عناصر کی نشان دہی کی ہے اور مثال کے طور پر کچھ نظمیں پیش کی ہیں، مثلاً "سناختی کارڈ" (حسن لو اب)، "مارسائی" (کفیل آذر)، "ناموجود" (امجد فراز)، "مکالمہ" (انوار عارف)، "مداخت" (ساقی قادری)، "دلوں کا فلسطین" (ابوصاف احمد)، "نئے جلیق کارڈ" (محمود سعیدی)، "آٹھواں سندھ" (خاطر فرخ نوری)، "آرامی کی بھر" (شہریار)، "ایک دعا جو میں بھول گیا تھا" (میر نزاری)، "مجدد و قاتل" (اختر ایمان)، "ماریل کے حل" (لمراح کول)، وغیرہ۔ ان نظموں میں انھیں ماہد جدی کی روایوں اور ماہد جدی کی سلیکات کا پتا چلتا ہے۔ آج کل ماہد جدی کی غزلیں بھی خوب لکھی جا رہی ہیں، چنانچہ وہاب اشرفی نے غزل کے مہر نامے پر بھی ماہد جدی کی غزل سے ٹکاؤ ڈالی ہے، اور شہریار، مظہر امام، حسن نسیم، سلطان اختر، حامدی، کشمیری، شہناز خاور، باقر سہدی، ضیف ترین، مظفر خٹک، شہزاد احمد، نسیم

## دہلی عہد کے مہمانی شعریات

مثنوی، مہمانی، اکرام، بندہ، فاضل، وغیرہ کی غزلوں کا تجزیہ باہد جدید رویوں کی روشنی میں کیا ہے۔  
 وہاب اشرفی نے باہد جدید رویوں کی نشاں دہی، اردو شاعری کے علاوہ اردو  
 نگاروں میں بھی کی ہے اور ایسے بے شمار ناولوں اور افسانوں کا ذکر کیا ہے جن میں باہد جدید  
 عناصر کی رت پائی جاتی ہے۔ باہد جدیدیت جن کی عظمت پر زیادہ زور صرف کرتی ہے،  
 اس لیے انھوں نے صرف ایسے افسانوں اور ناولوں کا تجزیہ پیش کیا ہے جو اپنی عظمت کے  
 زائیدہ ہیں یا اس سے بڑے ہوئے ہیں۔ بعض ناولت اور ناول جن کا انھوں نے باہد جدید  
 نقطہ نظر سے جائزہ پیش کیا ہے یہ ہیں: "میرزا کا نیا" (سید محمد اشرف)، "شب گزیدہ" (قاضی  
 عبدالستار)، "نک" (اقبال مجید)، "ہستی" (انصار حسین)، "دو گز زمین" (عہد البعد)، "قاز  
 اریز" (الیاس احمد گدی)، "مکان" (پیغام آفاقی)، "بولست چپ رہو" (حسین الحق)، "ہادلی  
 (شوق)، "ویرہ" ناولوں کے باہد جدید تجزیوں کے ساتھ ساتھ وہاب اشرفی اردو افسانوں  
 پر بھی نظر راستے ہیں اور کہتے ہیں کہ "اردو ناولوں کی طرح افسانے میں بھی کئی "سوز" میں ایسی  
 ابھری ہیں جو باہد جدیدیت کے نقطہ نظر سے خاصی اہم جاتی جاتی ہیں۔" (ص ۳۲۸)۔  
 انھوں نے ایسے کئی اردو افسانوں کا ذکر کیا ہے جن میں باہد جدیدیت کی کوئی نہ کوئی صورت  
 نظر آتی ہے، حتیٰ کہ جدیدیت کے سرخیل شمس الرحمن قاروقی کے افسانے "سوز" میں بھی  
 انھوں نے باہد جدید عناصر کو نکالا ہے۔ قاروقی کے بارے میں وہاب اشرفی کا یہ بیان  
 خاصا چمکادینے والا ہے: "اب لگتا ہے کہ شمس الرحمن قاروقی قلم اچھے وجودی انکار سے  
 الگ ہو گئے ہیں اور جدیدیت کی تمام تر نشوونما کو فراموش کر دیا ہے۔ وہ اسے تسلیم کریں یا نہ  
 کریں، سوز باہد جدیدیت کے ذمے ہی کی ایک مثالی کتاب ہے جس کی طرف بار بار  
 جرح کرنا گزیرے ہوگا" (ص ۳۲۸)۔ شمس الرحمن قاروقی کے علاوہ وہاب اشرفی کی اس  
 تحریر میں، جن دوسرے افسانہ نگاروں کا ذکر باہد جدیدیت کے سلسلے میں آیا ہے ان میں  
 شوکت حیات، شفیق شہیدی، مشتاق احمد بوری، محمود اجدان، فیض، چار حسین، مشرف، عالم  
 ذوق، عابد سہیل، رضوان احمد، عہد البعد، ساجد رشید، حسین الحق، شوکت احمد، پیغام آفاقی،  
 سید محمد اشرف، طارق چغتاری کے نام خصوصیت کے ساتھ قلمی ذکر ہیں۔ باہد جدیدیت  
 کے حوالے سے ان افسانہ نگاروں کا ذکر کرنے کے بعد وہاب اشرفی نے خیر مسعود کے افسانوی  
 مجموعے "علاؤں" میں بھی ذکر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "سوز" کی طرح یہ افسانوی

## ماہد جدید کا فلسفہ اشرفی

مجھ سے بھی اعلیٰ زندگی کے مدغموش بنیں کہ ماہد جدید جو ہماری "عاشقی میراث" سے ہیں۔

دہاب اشرفی نے کتاب کے آخری باب "ماہد جدیدیت اور امداد تنقید" میں ان تاقدمین کے نظری اور اخلاقی کاموں کا جائزہ لیا ہے جنہوں نے ماہد جدیدیت کے حوالے سے اردو تنقید کی کئی سمتوں اور جہتوں کو "روشن" کیا ہے۔ ان میں سب سے نمایاں نام پروفسر گوپی چند نارنگ کا ہے۔

ملاشبہ گوپی چند نارنگ نے ساتھیاتی اور پس ساتھیاتی تصورات پر اردو میں بنیادی کام کیا ہے جس کا اعتراف ہر اس شخص کو ہے جس نے نئی ادبی تصویر کا یہ نظر قائل مطالعہ کیا ہے، لیکن ان کی گہری جڑوں کا وہ یہیں تک محدود نہیں۔ انہوں نے نئی تصویر اور اس کے اطراف کو اپنی گہرائی قدر و قیمتوں سے نہ ثروت جاننے کے علاوہ ماہد جدیدیت لگتے بھی اپنی گہری آنگلی کا شجاعت پیش کیا ہے، اور اردو ماہد جدیدیت پر سالہ سرجب کرنے کے علاوہ ماہد جدیدیت روہنے پر کئی اہم مضامین قلم بند کیے ہیں۔ دہاب اشرفی کا یہ قول صداقت پر مبنی ہے کہ "گوپی چند نارنگ نے نہایت عالمانہ طریقے پر نہ صرف مغربی ماہد جدیدیت، بلکہ امداد کی بھی ماہد جدیدیت کے سلسلے میں اتنا کچھ لکھ دیا ہے کہ اس کی تفہیم میں کوئی دشواری ہوتی نہیں چاہیے" (ص ۳۹۸)۔ ماہد جدیدیت تنقید کے حوالے سے دہاب اشرفی نے گوپی چند نارنگ کے بعد دیر آغا کا ذکر کیا ہے۔ جہاں تک راقم اسطور کو علم ہے وہ بر آغا کی ساتھیاتی، پس ساتھیاتی اور رد تکفیلی گہرائی سے تو دل چسپی رہی ہے اور انہوں نے رولاسا ہارت اور دیبا کے حوالے سے بہت کچھ لکھا بھی ہے، لیکن ماہد جدیدیت روہنے کے تعلق سے ان کی کوئی اہم اور قابل ذکر تحریر راقم اسطور کی نظر سے نہیں گذری۔ بہر طور، دہاب اشرفی کے خیال میں وہ "داد" کے مستحق ہیں کہ بعض مغربی نگاروں نے اپنے طور پر لکھے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے بعد علامہ صدیقی کا نام آتا ہے جو "طویل مطالعہ" لکھنے کے بہتر سے پہلوئی واقف ہیں۔ وہ "کرد و نو پس" بھی ہیں، لیکن یہ خوب دہاب اشرفی انہوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے بہت سوچ بچار کے بعد لکھا ہے، کیوں کہ ان کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ ماہد جدیدیت تنقید کے مضمون میں دہاب اشرفی نے جن دوسرے تاقدمین کی نگارشات کا جائزہ لیا ہے ان میں حامدی کا شمیری، ابو الکلام قاسمی، شمس قدوائی، دیو چندر اور حقیق اللہ خاص ہیں۔

## دہلی تحفہ کے رسانی مقرر

پاکستان میں وزیر آغا کے علاوہ قمر جیل، نعیم اعظمی، اور ضمیر علی بدایونی بھی مابعد جدیدیت کے امکانات سے بحث کرتے رہے ہیں اور اس کے اسکوڑی کو آگے بڑھانے رہے ہیں، چنانچہ وہ باب اشرفی نے اپنے اس تحفہ کی جائزے میں ان تینوں ناقدین کا بھی ذکر کیا ہے، لیکن ناصر عباس نیر کو داغدار قرار دے کر محض جہوجانی حرم سے نئی تجدیدی پر مسلسل لکھ رہے ہیں اور مابعد جدیدیت کے گہرے طور پر جڑے ہوئے ہیں۔ ان کے مطابق استعارہ (نئی دہلی) میں بھی شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان کی کتاب 'جدیدیت سے پس جدیدیت تک' ۱۹۰۰ء میں شائع ہو چکی تھی۔

کتاب کے آخر میں شامل "آخری بات" کے عنوان سے اپنی درمیانوں کی تحریر میں وہ باب اشرفی نے کتاب کے جملہ مباحث کا مقرر پیش کر دیا ہے اور اپنی بات اس جملے پر ختم کر دی ہے "تصور مقرر کہ مابعد جدیدیت ہمیں اپنی جڑوں کی طرف لے جاتی ہے، تاریکی ثقافت کی نیرنگی اور شعور کے پس منظر میں نیا ادبی شعور سامنے پیش کرتی ہے جن سے کھڑا اپنے سے روٹنے کے مترادف ہے" (ص ۱۳۵)۔

مابعد جدیدیت بالخصوص اردو کے ناظر میں مابعد جدیدیت کے نئے پہلو اور نئی دہلی صورت حال کو سمجھنے کے لیے وہ باب اشرفی کی اس کتاب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔

## معاصر تنقیدی رویے اور ناصرحماس تہ

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادبی تنقید اب بین الاطولی (Interdisciplinary) بن چکی ہے، اور معاصر سماجی علوم سے اس کا رشتہ کافی حد تک استوار ہو چکا ہے۔ تنقید کا اب وہ مفہوم، مقصد اور فنکشن نہیں رہا جو پہلے تصور کیا جاتا تھا۔ تنقیدی رویوں میں اس انقلابی سچ کی تبدیلی کا آغاز گزشتہ صدی کی دوسری دہائی سے ہوتا ہے جب سادیت یونین میں ویت پسندی (Formalism)، اور فرانس میں لسانیات جدید (Modern Linguistics) کی طغ تکلی پڑتی ہے۔ لڑائی بیڑی سسپار (م ۱۹۳۳ء) لسانیات جدید کا اہم اثا با تسلیم کیا گیا ہے جس کے فلسفہ لسان نے معاصر تنقیدی رویوں کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔

ناصرحماس تہ کا شمار جدید حاضر کے اردو کے ان کشادہ ذہن ناقدین میں ہوتا ہے جو نہ صرف نئی ادبی تصدی کی آگہی رکھتے ہیں، بلکہ جنہیں نئے تنقیدی رویوں کے سانپائی مضمرات کا بھی احساس ہے اس احساس و آگہی کے بغیر نہ تو ساقیات وہیں ساقیات سے انصاف کیا جاسکتا ہے نہ نہ ساقیات ساقیات سے طبعی کسی اور معاصر تنقیدی رویے سے۔

گزشتہ صدی کے آخری چہرہ ہوں کے دوران تلف سائنسی و سماجی علوم میں جو طبع معمولی فائز رفت ہوئی ہے، اس کے اثرات عالمی سطح پر تنقیدی رویوں پر بھی چھینچ کی صورت میں عرم ہوئے ہیں۔ ناصرحماس تہ اردو کے خاطر میں ہر نئے چھینچ سے خبردار آوا ہونے کی ہر پر طبعی و فکری صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کی حالیہ تصنیف "لبایات اور تنقید" (اسلام آباد، پورب اکاڈمی، ۲۰۰۹ء) ان کی اس صلاحیت کا نین ثبوت ہے۔ اس کتاب میں ۱۴ مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ یہ قول مصنف "یہ تلف موضوعات پر فکری اور فکری تنقیدی مضامین ہیں، مگر ان میں باطنی سطح پر ایک ہم آہنگی نظر آئے گی، ایک خاص تنقیدی

محقق وکھائی دے گا، ادب، تاریخ، زبان، نظریات کو جانچنے کی ایک پوزیشن، محسوس ہوگی۔“ (ص ۸)۔ اس کتاب کے مضامین کے بارے میں سٹیج پالی آنر (مضمونوں نے اس کتاب کا دیباچہ تحریر کیا ہے)، لکھتے ہیں کہ ”میں نے ان مضامین کو اپنی محاسنات کے باوجود بے حد خوشی سے پڑھا۔ کچھ نکتے تو ایسے تھے جن کے بارے میں میری واقفیت محدود تھی اور ان مضامین نے اس میں اضافہ کیا۔ ان کی Range and reach اتنی وسیع ہے کہ انھیں پڑھنے اور سمجھنے کے لیے Encyclopedic knowledge کی ضرورت ہے۔“ (ص ۲۶)۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناصر مہاسینز کا لسانی تحقیدی تصوری اور اس کے مضمرات کا مطالعہ نہایت وسیع ہے۔ وہ سب سے پہلی ونگری روش کے زیر اثر فروغ پانے والے تحقیدی رجحانات و میلانات کے نظری پہلوؤں سے کما حقہ واقفیت رکھنے کے ساتھ ساتھ ان کے عملی اطلاقی نمونے پیش کرنے کی بھی غیر معمولی اہلیت و استعداد رکھتے ہیں۔ ان کا لسانی اقلی، ساقیاتی، پس ساقیاتی اور ذلت پسندی نظریات سے لے کر مابعد جدیدیت، مظهریت، لوتا رحمت اور تاملیت، نیز گلوبلائزیشن اور مابعد نوآبادیاتی صورت حال تک پہنچے ہوئے تمام تصورات اور نگری جہات کا بے خوفی احاطہ کرتا ہے۔ علاوہ ازیں انھیں ادبی تاریخ، ادبی تحریک، ادبی تحقیق و تنقید کے سب سے بڑا ایام کا بھی فہم و ادراک ہے اور ادب، لسانیات اور تنقید کے باہمی رشتوں پر بھی ان کی نظر بہت گہری ہے۔

تذکرہ کتاب کے ایک سیر حاصل مضمون ”ساقیات... حدود اور امتیازات“ میں ناصر مہاسینز نے ساقیات کی بنیادی فکر سے بحث کرتے ہوئے ان اعتراضات کا کافی روشنی جواب دیا ہے جو ساقیات پر کیا گئے جاتے رہے ہیں۔ انھوں نے اس مضمون میں ہمارے یہاں ساقیات کے دورے سے فروغ پانے کی لگائی، نگری اور علمی وجوہ بھی بیان کی ہیں۔ ان کے خیال میں ہمارے یہاں ساقیاتی مباحث اس کی رہائی میں اس وقت شروع ہوئے جب مغرب میں پس ساقیاتی مباحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ ہر چند کہ پس ساقیاتی فکر، ساقیات کے بعد مغربی وجود میں آئی، تاہم ساقیات کے مباحث غم نہیں ہوئے۔ ساقیاتی فکر آج بھی پس ساقیات اور مابعد جدیدیت کے مباحث میں پس مظهر کے طور پر جاری و ساری ہے۔ ناصر مہاسینز کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ ”جملہ پس ساقیاتی نظریات (جیسے ڈی کسٹر، کٹر، لوتا رحمت، مابعد کسٹ، بوکلیلی، گلس، تانیشی، تنقید، وغیرہ، ہم)



نہ دلال منگوسا حیات کی کامل تعلیم کے بغیر ممکن نہیں" (ص ۶۶)۔ ناصر عباسی نے بجا طور پر یوں بلیغ لہجہ لکھی کہ "اس سے روکو" سا حیات کا بانی" قرار دیا ہے۔

اسچے ایک اور مصلح مضمون "ماہد جدیدیت کے فکری ارتقا" میں ناصر عباسی نے ماہد جدیدیت کے لئے پہلے سے دلال انداز میں بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں ماہد جدیدیت کا سکورس ۱۹۶۰ء کی دہائی میں قائم ہوا۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا "چرچا" جامعات کی سطح پر ہونے لگا اور زیادہ تر "ثقافتی مطالعات" تک محدود رہا، لیکن ۱۹۸۰ء کی دہائی میں ماہد جدیدیت آرٹس، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں گہرے بحث آنے لگی۔ یہ بات نہایت دل چسپ ہے (جس کی طرف اشارہ ناصر عباسی نے بھی کیا ہے) کہ ماہد جدیدیت کا سکورس اول آرکی ٹیکر میں رائج ہوا تھا۔ اس کے بعد دوسرے شعبوں میں اس کی پذیرائی ہوئی۔ ناصر عباسی نے نہایت سچے کی بات کہی ہے کہ ماہد جدیدیت اور پس سا حیات کے مباحث میں "معاشریت" یعنی ہم زمانہ کی کارشتہ ہے، کیوں کہ ان کے یہ قول "جب آرکی ٹیکر میں ماہد جدیدیت موضوع بحث میں رہی تھی، تب یہی کی دانشورانہ لہجہ پر سا حیات کا غلبہ تھا، اور جب ماہد جدیدیت جامعات میں پہنچی رہی تھی اس وقت پس سا حیات کے مباحث عام ہوتے تھے (اور پس سا حیات میں دریا کی ڈی کنسٹرکشن اور میٹل ٹوکوز کے) نظریات پر غور خاص اہم ہیں" (ص ۹۵)۔ اپنے ایک اور مضمون "ماہد جدیدیت میں ادب کا کردار" میں ناصر عباسی نے ماہد جدیدیت کے فکری مباحث کا رخ ادب کی جانب موڑتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ ماہد جدیدیت میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ ان کا یہ سوال تمام ماہد جدیدیت دانہ کو متاثر کرتا ہے۔

ناصر عباسی نے اس کتاب میں جدیدیت کی فکری اساس کو بھی اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے (دیکھیے مضمون "جدیدیت کی فکری اساس")۔ جدیدیت کے موضوع پر اردو میں اب تک جو کچھ بھی لکھا گیا ہے اس سے وہ مطمئن نہیں ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت پر اردو میں لکھے گئے مقالات ایک "عجیب اختصار" کو پیش کرتے ہیں۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ "جدیدیت کے مرکزی تھکرات کی وضاحت میں خوب آزادی سے کام لیا گیا اور ان تھکرات کی تعبیر میں متن بانی کی گئی ہے" (ص ۱۵۶)۔ ناصر عباسی نے آل احمد سرور، ان م، راشد، وزیر آغا، شمیم علی اور محمد حسن کی تنقیدی تحریروں سے اقتباسات پیش

کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ "اوردو میں جدیدیت کو All-inclusive اصطلاح کے طور پر برتا گیا ہے۔ اس ایک اصطلاح سے وہ سارے مطالب واپست کر دیے گئے ہیں جو جدیدیت کے نکتہ اور لغوی معنی ہیں؛ جو یک وقت ماورغنی اور ماورن ازم کے ہیں اور وہ معانی بھی جو ماورغنی کے ہیں نہ ماورن ازم کے، محض ایجاد بندہ ہیں" (ص ۱۵۶)۔ ناصر عباس نے بڑی وضاحت اور دلائل کے ساتھ انگریزی اصطلاحات "ماورغنی" اور "ماورن ازم" کے درمیان فرق کو نکالا ہے۔ ہمارے اکثر ناقدین انگریزی کی مذکورہ دونوں اصطلاحوں کے لیے لفظ "جدیدیت" ہی استعمال کرتے رہے ہیں، ناصر عباس نے ماورغنی کے لیے "جدیدیت اول" اور ماورن ازم کے لیے "جدیدیت دوم" کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں تاکہ غلط بحث نہ ہونے پائے۔

ناصر عباس نے اپنی جگہ کہ کتاب کے ایک مضمون "اقبال اور جدیدیت" میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ ہرچہ کہ اقبال مغربی ادبیات سے پورے طور پر متاثر تھے، تاہم ماورن ازم، جو اقبال کی معاصر یورپی تحریک تھی، کے براہ راست اثرات ان کی شاعری پر نظر نہیں آتے۔ اس سلسلے میں ناصر نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا اقبال اس تحریک سے آگاہ نہیں تھے، اور اگر آگاہ تھے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کی فکر احتساب اس تحریک کو ان کے شعری مقاصد سے ہم آہنگ نہ محسوس کرتی ہو۔ کافی بحث و تجسس کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اقبال پر مغربی جدیدیت کے اثرات نہیں تھے۔ ان کے خیال کے مطابق اقبال نے مغربی ادبیات سے اخذ و استفادے کا عمل اپنے ابتدائی دور میں شروع کیا تھا اور ۱۹۱۰ء تک ان کا شعری، سڈیٹ متشکل ہو چکا تھا۔ واضح رہے کہ مغرب میں ماورن ازم کی تحریک کا زمانہ ۱۹۱۰ء تا ۱۹۳۰ء قرار دیا گیا ہے۔ ناصر عباس لکھتے ہیں کہ "جن دنوں (مغرب میں) ماورن ازم کی تحریک زور شور سے جاری تھی، اقبال مغربی تہذیب پر تنقید کا آغاز کر چکے تھے، اور ماورن ازم مغربی تہذیب ہی کا بحالیاتی مظہر ہے" (ص ۱۶۷)۔ اقبال کے ماورن ازم سے راستہ درپہ وضبطہ درکھنے کی جہد یہ بتاتے ہیں کہ اقبال "ایک مختلف تصور کائنات اور مائتدہ سہٹ کے علم بردار تھے"۔ یہی لیے انھوں نے ماورن ازم سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

اپنی کتاب "لسانیات اور تنقید" میں ناصر عباس نے گلشن کی تنقید، ادبی تاریخ نوئس میں تنقید کی اہمیت، اور ادب اور ادبی تحریک جیسے مباحث سے بھی اپنی دلچسپی کا

اظہار کیا ہے۔ کشن کی تنقید کے سلسلے میں انھوں نے پرانے اور نئے دونوں نظری مباحث اٹھائے ہیں۔ پرانے نظریے (روسی وحدہ پختی اور ماحیات کے ارتقا سے قبل کا نظریہ) کی رو سے کشن کا زندگی سے گہرا اور الوٹ رشتہ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن نئے نظریے نے، جو روسی وحدہ پختیوں کا نظریہ تھا، "کشن کو زندگی اور خارجی حقیقت سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کو باہر کرانے کی سعی کی کہ کشن کی ایک اپنی حقیقت ہے اور وہ کسی دوسری اور خارجی حقیقت پر منحصر نہیں" (ص ۱۶۵)۔ ادنی تاریخ نویسی کے سلسلے میں ناصر نے تنقید کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ ان کا موقف ہے کہ "تنقید کو تاریخ سے جدا نہیں کیا جاسکتا"۔ انھوں نے اس امر کا بھی ذکر کیا ہے کہ کچھ لوگ ادنی تاریخ نویسی میں محققین کو تنقید پر فوقیت دیتے ہیں، مثلاً گیان چند جین اور رشید حسن خاں کا موقف ہے کہ محقق سے صرف فکر کر کے ادنی تاریخ نہیں لکھی جاسکتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں اصلاً "محقق" ہیں۔

ناصر صاحب نے اس کی دل چسپی کا موضوع "نوآبادیاتی صورت حال" بھی ہے۔ چنانچہ اس عنوان سے لکھے ہوئے اپنے ایک مضمون میں انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جہاں ایسی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے وہاں "دو دنیاؤں" کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ ایک دنیا وہ ہوتی ہے جو نوآباد کاری دنیا کہلاتی ہے، اور دوسری دنیا نوآبادیاتی یا مقامی باشندوں کی دنیا ہوتی ہے۔ یہ دونوں دنیا کیں ایک دوسرے کی "عقد" ہوتی ہیں۔ البتہ ایسی (Albert Memmi) کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے ناصر صاحب کہتے ہیں کہ نوآبادیاتی باشندوں کے لیے دو ہی صورتیں ہوتی ہیں، "انحداب" یا "بقاوت"۔ انحداب کی صورت میں "نوآبادیاتی باشندہ یا نوآباد کار جیسا بننے کی کوشش کرتا ہے، اس کی شخصیت، ثقافت، نظام فکر، نظام ادبی نظام کو مکمل طور پر جذب کرنے کی سعی کرتا ہے، یا پھر اس کے خلاف بغاوت کرتا اور اپنی بازیافت کے عمل سے گذرتا ہے" (ص ۱۸)۔

آج کی دنیا گلوبلائزیشن یا عالم کاری کی زد میں آ کر ایک گاؤں میں تہذیبیں ہو چکی ہے جس سے جمہوریت اور تخلیق زبانون کو شدید خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔ ناصر صاحب نے اپنے مضمون "گلوبلائزیشن اور اردو زبان" میں اسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ ان کا یہ کہنا بالکل سچا ہے کہ "گلوبلائزیشن ثقافتی ولسانی یکسانیت کی زبردست مداح اور پھیل چاہنے والے کے برعکس ثقافتی ولسانی تنوع (Diversity) کی مخالف ہے" (ص ۱۹۱)۔

گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو کئی زاویوں سے متاثر کیا ہے جن کا ذکر ان کے اس مضمون میں ملتا ہے۔

ذکرہ کتاب کے آخری دو مضامین جن میں السانوی تنقید اور تحقیق کے جڑاؤ ایم کی اسٹ کی گئی ہے انتہائی گہرا انگیز ہیں اور نہایت توجہ سے پڑھنے جانے کے مستحق ہیں۔ یہ مضامین ہاسٹائی سٹل پر کام کرنے والے تحقیق کاروں کے لیے نئی روشنی فراہم کرتے ہیں اور تحقیقی طریق کار کے نئے دفا کرتے ہیں۔

ذکرہ کتاب کا ایک اور مضمون بھی لائق توجہ ہے جس میں ناصر عباس نے فراق گورکھپوری کے لفظی بیکروں (تصانیف) کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ فراق کی شاعری کی خاطر خواہ حسیں اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم ان کے شعری بیکروں کو Appreciated نہ کریں۔ ہمارے ناقدین فراق کی شاعری پر محض گہرے کرتے وقت اکثر اس پہلو سے صرف نظر کرتے ہیں، لیکن ناصر عباس نے بڑی دلچسپی اور انتہائی سرچشمت کے ساتھ ان بیکروں (Images) کا مطالعہ اپنے مضمون "کلام فراق کے لفظی بیکر" میں پیش کیا ہے اس مطالعے سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ فراق کے لفظی بیکروں میں "ہندوستانیت کی بڑھتا رہا" ہے، اس میں "ایمانیت، تحملیت اور استعاراتی پہلو" پائے جاتے ہیں، نیز یہ شاعر کے "بہا لاتی تجربے" کی عکاسی کرتے ہیں اور شاعرانہ تخلیقی عمل سے ایک "نامہ لاتی ربط" رکھتے ہیں۔

ناصر عباس میر کی زیر مطالعہ کتاب 'لسانیات اور تنقید' سے تنقیدی رویوں اور معاصر تنقیدی سیالانات اور رجحانات پر ایک نہایت کامل قدر علمی دستاویز ہے اس کے تمام مقالات ایک عالمانہ شان اور دانشورانہ آں بان رکھتے ہیں، اور مصنف کے گہرے اور وسیع مطالعے کے ثمار ہیں۔ ناصر کا طرز استدلال سائنسی و معروضی ہے۔ وہ کسی موضوع پر قلم اٹھاتے وقت تحقیق اور چھان بین سے بھی کام لیتے ہیں۔ نئی ادبی قیود اور اس کے مضمرات پر ان کی نظر بہت گہری اور گرفت کافی مضبوط ہے۔ انھوں نے نئی قیود کے تمام معاملات پر انتہائی سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا ہے۔

یہ کتاب نئی ادبی قیود، نئے ڈسکورس، نئے مباحث اور نئے تنقیدی رویوں کی اہام و تفہیم کی ایک کامیاب کوشش سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔

## اسلوبیات کی الہام و تنہیم

اس مقالے کا مقصد قارئین کو ادبی تنقید کے ایک نئے رجحان یا رہنما سے روشناس کرنا ہے جسے 'اسلوبیات' (Stylistics) کہتے ہیں۔ اس میں جمادات فنی کیجے گئے ہیں وہ ہیں: زبان، ادب کا ذریعہ، اظہار ہوتی ہے۔ زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ زبان کے ہی مخصوص استعمال سے کسی ادیب کے 'اسلوب' (Style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اسلوب کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کہلاتا ہے جسے اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں۔<sup>(۱)</sup> اسلوبیات کی بنیاد لسانیات (Linguistics) پر قائم ہے۔ اسلوبیاتی طرح کا سرمدی جوشی، تجرباتی اور غیر تاثراتی ہوتا ہے۔

ہم یہ بات پہ غور ہی جانتے ہیں کہ دل جل کر رہنے اور زندگی گزارنے کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہمیں ہر قدم پر زبان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ زبان کے ہی وسیلے سے ہم اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں، ایجاد رکھ دیکھ بیان کرتے ہیں اور اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ عام بول چال اور روزمرہ کی زندگی کے علاوہ زبان کا استعمال ادب میں بھی ہوتا ہے، یعنی جب کوئی شاعر شعر یا نظم کہتا ہے یا کوئی ادیب السانہ یا ناول لکھتا ہے تو اسے زبان کا ہی سہارا لیتا پڑتا ہے۔ زبان کے استعمال کے بغیر کوئی بھی ادبی تخلیق سرخس و جرو میں نہیں آ سکتی۔ لیکن ادب میں استعمال ہونے والی زبان روزمرہ کی یا عام بول چال کی زبان سے کئی لحاظ سے مختلف ہوتی ہے اور اس کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ادبی زبان کے خاصائص کو سمجھ لینے کے بعد ہم ادب سے اچھی طرح لطف اٹھا سکتے ہیں اور اس کی حسین شاعری میں ہمیں مدد مل سکتی ہے۔ اس تجربے کے مطالعے سے قارئین کو یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل کس طرح عمل میں آتی ہے، اور اس کے مطالعے اور تجزیے کا طریقہ کار کیا ہے۔

اسلوبیات و مسائل ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں اس کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے اور ہر سطح پر فن پارے کے اسلوب کے خاصہ (Style-features) کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ لہذا اسلوبیات کا معنی میں مطالعہ اسلوب ہے۔ چوں کہ اس مطالعے کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے اس لیے اسے لسانیاتی مطالعہ ادب بھی کہتے ہیں۔

اسلوبیات کا براہ راست تعلق لسانیات سے ہے جو زبان کے ساختی مطالعے کا نام ہے۔ کسی ادب کے اسلوب یا کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے میں لسانیات سے بہت مدد لی جاتی ہے۔ زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں لسانیات ہمیں جو علم اور روشنی فراہم کرتی ہے اس کا اطلاقی ہم ادبی فن پارے کی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں کسی زبان کے لسانیاتی مطالعے میں جو طریق کار اختیار کیا جاتا ہے وہی طریق کار ہم کسی ادبی فن پارے کے تجزیے میں بھی اختیار کرتے ہیں، نیز اسلوبیات میں لسانیاتی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، اور وہی وجہ سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن اسلوبیات کا تعلق ادب سے بھی ہے، کیوں کہ ادب کا ارسہ (Medium) (Medium) زبان ہے اور یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع (Content) بھی ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس میں زبان میں کام آنے والی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس کی دوسری سطح تفکیمیات ہے جس میں تفکیلی الفاظ سے بحث کی جاتی ہے۔ اس کی تیسری سطح نحو ہے جس میں ترصیب الفاظ اور جملوں اور فقروں کی ساخت پر غور کیا جاتا ہے۔ زبان کے مطالعے کی آخری سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ یا کسی ادبی فن پارے کی زبان کا تجزیہ لسانیات کی ان تمام سطحوں پر پورے طور پر کیا جاسکتا ہے۔ تفکیمیات اور نحو کو اگر غلط دیا جائے تو مطالعہ زبان کی ایک اور سطح برآمد ہوئی ہے جسے تو اسی سطح کہتے ہیں۔ اس سطح پر بھی ادبی فن

## اسلوبیات کی اقسام و تقسیم

بارے کا تجزیہ ممکن ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی مطالعہ بھی ہوتا ہے، لیکن ہر لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ لہجہ بارے کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کے بعد اس کے اسلوبیاتی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ یہی چیز لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ بناتی ہے۔ لسانیاتی مطالعہ ماضی و حال میں بولی جانے والی کسی بھی زبان یا بولی کا کیا جاسکتا ہے، لیکن اسلوبیاتی مطالعہ اپنے مخصوص مقل میں صرف ادبی زبان کا قیام حاصل کرتا ہے۔

(۳)

زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ زبان ادب کا ذریعہ اظہار ہے۔ ادب کی تخلیق کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ ہر شعری اور ادبی نثر زبان کے ہی سانچے میں داخل کر رہی ہوتی ہے اور زبان کے ہی میڈیم سے دو سامع یا قاری تک رسائی حاصل کرتی ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ جب زبان کا استعمال ادبی مقاصد کے لیے کیا جاتا ہے تو اس کی نوعیت جدا گانہ ہو جاتی ہے، کیوں کہ یہ عام بول چال کی زبان سے جو درجہ مختلف ہو جاتی ہے۔ عام بول چال کی زبان میں سیدھی سادگی سپاٹ ہو کر تسلی (Communicative) ہوتی ہے۔ اس کا بنیادی مقصد تسلی معنی یا ارادے مطلب ہوتا ہے۔ یہ مروجہ لسانی کا اصول ہے، ضابطوں اور اصولوں کی پابندی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی زبان عطا سعی ہوتی ہے۔ اس میں لفظی و معنوی صنعتوں اور ہدیج و بیان (تشبیہ، استعارہ، علامت، ہیکر تراشی، وغیرہ) سے کام لیا جاتا ہے، نیز اشاروں اور کنایوں میں بات کی جاتی ہے اور اکثر الفاظ کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے۔ اس میں اظہار بھی براہ راست (Direct) نہیں ہوتا، بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ یہ زبان نادر الفاظ و ترکیب سے بھی بوجھل ہوتی ہے، نیز اس میں جذبے (Emotive load) کی بھی کار فرمائی ہوتی ہے۔ ادبی زبان کا بنیادی مقصد تسلی و ابلاغی نہیں، بلکہ اظہاری (Expressive) اور جمالیاتی (Aesthetic) ہے۔ ادبی زبان اکثر لسانی ضابطوں (Linguistic norms) سے انحراف کرتی ہے۔ ادبی زبان میں اکثر تراش و تراش، توڑ پھوڑ اور ایجاد و اختراع سے بھی کام لیا جاتا ہے جس سے زبان

## اولیٰ تہذیب کے لسانی ضرورت

میں نظر اور عقلیت پر مبنی ہو جاتی ہے۔ ادب میں زبان کے عقلی استعمال کی بجائے اسے

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر شاعر یا ادیب زبان کا استعمال اپنے اپنے طور پر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر یا ادیب کا اسلوب کی مختلف ہوتا ہے۔ اسلوب کے اسی امتیازی خصائص کی وجہ سے ہم کسی ادیب کو فوراً پہچان لیتے ہیں۔ کسی ادیب کے اسلوب کو اتنی اڑات اس ادیب کو نظر اور عقلیت سے ملتی ہیں اور اسے دوسرے ادیب یا ادیبوں سے ممتاز بنا دیتے ہیں۔

(۴)

اسلوب، جسے انگریزی میں اسٹائل (Style) کہتے ہیں، سے عام طور پر کسی کام کو کرنے کا ذمہ، طریقہ یا انداز مراد لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کے کام کرنے کا انداز مختلف ہوتا ہے، نیز ہر شخص اپنے اپنے طور یا ذمہ سے کسی کام کو انجام دیتا ہے۔ اسی کو اس شخص کا اسٹائل یا اسلوب کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کسی شخص سے کسی ایک موضوع پر تقریر کرنے کے لیے کہا جائے تو اس کے تقریر کرنے کا انداز اسی موضوع پر دوسرے شخص کی تقریر کے انداز سے مختلف ہوگا، یعنی لفظوں کا انتخاب، جملوں کی ترتیب اور ادائیگی، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور زور، نیز جملے کے نقوش اور اصناف کی حرکت، یہ تمام باتیں اس شخص کی اپنی ہوں گی جن سے اس کے تقریر کرنے کے انداز، ذمہ یا اسٹائل کا پتا چلے گا۔ محفل کے مطالعہ، حال و حال، رہن کن طور لباس کی وضع قطع سے بھی کسی شخص کے اسٹائل کا پتا چلے گا۔ اسلوب بھی اسی کا نام ہے۔ لیکن یہ اسلوب کا عام مفہوم ہے، اور اس کی نہایت سادہ و سلیقہ پرور تعبیر ہے۔

اسلوب کی بے شمار تعریفیں زبان کی محفل ہیں۔ مختلف عہد کے ادیبوں، نقادوں، ماہروں اور دانشوروں نے اپنے اپنے طور پر اسلوب کی تعریف بیان کی ہے۔ مثلاً ایک فرانسیسی عالم ہلوف (Buffon) نے اسلوب کو شخصیت کا نام دیا ہے۔ اس کا قول ہے کہ "اسلوب بذاتہ خود انسان ہے" (Style is the man himself)۔ اس قول سے اس کی مراد یہ ہے کہ انسان کے کام کرنے کے انداز میں اس کی شخصیت کی جھلک دکھائی جاسکتی ہے، یعنی انسان کے ہر کام میں اس کی شخصیت کی چھاپ موجود ہوتی ہے۔ دوسرے



## اسلوب کی اہمیت

لشکوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب انسان کوئی کام سرانجام دیتا ہے تو اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ چھوڑ دیتا ہے جس سے ہم اس انسان کو پہچان لیتے ہیں، گو یہ اسلوب کسی انسان کی شخصیت کا عکس ہوتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف لسانیاتی اہلکار سے درست نہیں ہے کیوں کہ اس میں اسلوب کی تعریف انسان کی شخصیت کے حوالے سے بیان کی گئی ہے۔ لسانیاتی اہلکار اسلوب کی وہ تعریف درست سمجھ جائے گی جو زبان کے حوالے سے بیان کی گئی ہو۔

ماہرین لسانیات نے اسلوب کی تمام تعریضیں زبان کے حوالے سے ہی بیان کی ہیں، وہ کسی انسان کی شخصیت یا کسی اور چیز کے حوالے سے۔ زبان کے حوالے سے بیان کی گئی اسلوب کی دو اہم تعریضوں کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے:

### (۱) اسلوب پر مبنی اولیٰ اصطلاحات کے درمیان فرق

لسانیاتی اہلکار اسلوب تہلیل و تعہدات (Alternative expressions) کے درمیان لسانی فرق کا نام ہے۔ مشہور امریکی ماہر لسانیات چارلز اچس ہاکٹ (Charles F. Hockett) نے اسلوب کی تعریف اسی اہلکار سے بیان کی ہے۔ وہ کہتا ہے:

”ایک ہی زبان کے دو فقرے یا جملے جو تقریباً ایک ہی معنی و مفہوم کو ادا کرتے ہوں، جب اپنی لسانی ساخت کے اعتبار سے مختلف ہوں تو کہا جائے گا کہ ان [فقرہوں یا جملوں] میں اسلوب کا فرق ہے۔“ (لاحظہ ہو ہاکٹ کی کتاب A Course in Modern Linguistics (۲) ۵۵۵۔)

اسلوب کی اس تعریف میں دو باتیں نمایاں واضح ہیں: اول یہ کہ اسلوب کا تعین زبان کے استعمال سے ہے، دوم جب تک کہ دو قیادول اصطلاحات میں لسانی ساخت کے اعتبار سے فرق نہ پایا جائے، اسلوب معرض و جود میں نہیں آ سکتا۔ اس بات کو ذیل کی مثالوں سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے:

۱ (الف) پانی برس رہا ہے۔

۱ (ب) بارش ہو رہی ہے۔

اس دو زبان کے یہ دونوں جملے ایک ہی مفہوم کو ادا کر رہے ہیں۔ معنی کے اعتبار

## دہائی تہجیہ کے لسانی معروضہ

ہے ان میں کوئی فرق نہیں، لیکن لسانی ساخت کے اعتبار سے ان میں نمایاں فرق موجود ہے۔ ۱ (الف) میں پانی کا لفظ استعمال ہوا ہے، جب کہ ۱ (ب) میں بارش کا۔ قواعد کی رو سے لفظ پانی مذکر ہے اور بارش مؤنث۔ اسی طرح جب ہم فصل پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں ۱ (الف) میں برساتا اور ۱ (ب) میں ہوتا کی تصریحی شکلیں ملتی ہیں۔ قواعد کی رو سے برساتا مذکر ہے فصل مذکر ہے اور ہوتا مؤنث ہے۔ فعل مؤنث جس سے واضح ہے کہ ان جملوں کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔

اسلوب کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ ہو۔

۲ (الف) سورج اڑتے ہی چاروں طرف اندھیرا بھا گیا۔

۲ (ب) آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی پھیل گئی۔

ان جملوں کا مطلب و مفہوم بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت میں نمایاں فرق موجود ہے، کیوں کہ جملہ الفاظ ۲ (الف) میں استعمال ہوئے ہیں وہ چہ استثنائے ہی ۲ (ب) میں استعمال نہیں ہوئے ہیں:

۲ (الف)	سورج	اڑتے	ہی	چاروں	طرف	اندھیرا	بھا گیا
۲ (ب)	آفتاب	غروب ہوتے	ہی	ہر	سو	تاریکی	پھیل گئی

مذکورہ دونوں جملوں کی لسانی ساخت میں فرق کی وجہ سے ان جملوں کے اسلوب میں نمایاں فرق کا پتا چلتا ہے۔ جملہ ۲ (الف) کا اسلوب سادہ، غیر رسمی (Informal)، بے تکلفانہ اور عام بول چال کا اسلوب ہے، جب کہ جملہ ۲ (ب) پر تکلف، تفصیل اور رسمی (Formal) اسلوب سے عبارت ہے۔

اسی نوع کی چھوٹی سی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔

۳ (الف) آؤ بیٹھو۔

۳ (ب) آئیے بیٹھ لیں۔

ان دونوں جملوں کا مفہوم اور معنی و مطلب بھی اگرچہ ایک ہے لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے کیونکہ ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔ آؤ بیٹھو میں بے تکلفی اور لہجائی پائیدار ہے اور آئیے بیٹھ لیں پر تکلف اور رسمی طرزِ اظہار ہے۔

## اسلوبیات کی اہم اہم تفہیم

یہ بات ہمیشہ ذہن نشین رہنی چاہیے کہ اسلوبیات میں ادب یا ادبی تخلیق کے حوالے سے ہی اسلوب کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب سے ہی بحث کی جاتی ہے۔ یہ بات بھی نشانِ خاطر رہنی چاہیے کہ ادب میں زبان کے استعمال سے ہی اسلوب معرّفی و محدود میں آتا ہے۔ زبان چوں کہ ادب کا ذریعہ اظہار ہے، اس لیے زبان کے استعمال کے بغیر کوئی ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا زبان جیسے ہی ادبی سامان میں دخلی ہے، اس میں اسلوب کی کارفرمائی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اسلوب کوئی اضافی (Additional) عنصر یا ماہر سے لائی ہوئی کوئی چیز نہیں، بلکہ یہ ادبی زبان میں عیسیت ہوتی ہے۔ ادبی زبان اور اسلوب کا رشتہ بہت گہرا ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی زبان کے مطالعے کو مطالعہ اسلوب کا نام دیا گیا ہے۔ اس مطالعے میں، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، لسانیات سے خارج خواہ مدد لی جاتی ہے۔ لسانیاتی مطالعہ ادب یا مطالعہ اسلوب کو مغرب میں بیسویں صدی کے نصف دوم میں کافی فروغ حاصل ہوا اور اس نے باقاعدہ ایک شعبہ علم کی حیثیت اختیار کر لی جسے اسلوبیات (Stylistics) کا نام دیا گیا۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔ (۳)

تقریباً اظہارِ بات کے درمیان لسانی فرق کی مثالیں شعر و ادب میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ یہاں میر تقی میر اور مرزا غالب کے کلام سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے ان شاعروں کے اسلوب میں فرق کا بے غریبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ میر و غالب کے یہاں ایسے بے شمار اشعار پائے جاتے ہیں جو معنی و مضمون اور خیال کے اعتبار سے تو تقریباً یکساں ہیں، لیکن ان میں لسانی اعتبار سے فرق نہایت واضح ہے، مثلاً۔

۳ (الف) میر تقی میر:

سراپا اُن نے ترا ہاتھ جن نے دیکھا اُٹم

شہیدِ مظلوم میں تری تیغ کے لگانے کا

۳ (ب) مرزا غالب:

نظرِ نکلنے کی کہ اس کے دست و بازو کو  
مرد لوگ کیوں مرے، غمِ جگر کو دیکھتے ہیں

## دینی لہجے کے لسانی مضمرات

۵ (الف) میر تقی میر:

کون کہتا ہے نہ غیروں چہ تم ادا دکر

ہم فراموش ہوؤں کو بھی بھی یاد کرو

۵ (ب) مرزا غالب:

تم جاؤ تم کو غیر سے جو رسم و راد ہو

مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

میر انیس اور مرزا اودھ کے کلام میں بھی ایسی بے شمار مثالیں پائی ہیں جن میں معنی معلوم اور خیال کے اعتبار سے تو یکسانیت ہے لیکن بیان کی لسانی ساخت مختلف ہے، مثلاً۔

۶ (الف) میر انیس:

پانی تھا گرم، گرمی روز حساب تھی

ماضی جو بخ سوج تک آئی کہاب تھی

۶ (ب) مرزا اودھ:

مٹی غور گرم تھا پانی میں ہر حساب

ہوئی تھیں سجا سوج چہ مرغا پیاں کہاب

(۲) اسلوب بہ طور لسانی ضابطوں سے انحراف

مقابلہ اعتبارات کے درمیان فرق کے علاوہ، اسلوب کی تعریف مقررہ

لسانی ضابطوں سے انحراف (Deviation from the linguistic norm)

کے طور پر بھی کی گئی ہے۔ جب کوئی شاعر یا ادیب اپنے عقلی اعتبار کے لیے زبان کا استعمال

کرتا ہے تو اسے اس کی اصلی حالت میں نہیں برتا، بلکہ انکڑوں میں تنوع، جدت اور

عذرت پیدا کرتا ہے جس کے لیے اسے زبان میں تراش فراش، کات چھانٹ اور تورا پھوڑ

سے بھی کام لیتا پڑتا ہے۔ اس نکلنے سے اگرچہ شعری اعتبار میں سبوت اور زبان میں جدت

پیدا ہوتی ہے لیکن زبان اپنے روایتی راز سے سے ہٹ جاتی ہے جسے لسانی ضابطوں اور

اصولوں سے انحراف کا نام دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم مباح کرام کے اس شعر کو

دیکھیں۔

## اسلوب کی بنیاد پر تقسیم

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانچوں میں دو  
بکلی جو سب سے آئے تو ذرا بے جا لگے

تو ہمیں پتا چلے گا کہ پہلے مصرعے میں شاعر نے "پانچوں" کا استعمال کیا ہے جو  
"پانی" کی جمع ہے۔ پس لسانی انحراف کی ایک مثال ہے۔ اردو بول چال اور تحریر و تقریر میں لفظ  
"پانی" ہمیشہ اسم واحد کے طور پر ہی استعمال ہوتا ہے، مثلاً:

- دون سے پانی برس رہا ہے۔
- ہر مرد و عورت پانی ہی پانی نظر آتا ہے۔
- وہ بہت پیاسا ہے مائے پانی پلاؤ۔
- گھلی پانی ہی میں زعفران نہ لگتی ہے۔
- تالاب کا سارا پانی سوکھ گیا، وغیرہ۔

اردو کے یہ معیاری جملے ہیں، لیکن ان میں کہیں بھی "پانچوں" استعمال نہیں ہوا  
ہے۔ اردو میں لفظ "پانی" کا ہر طور پر اسم واحد استعمال ایک "نارم" (Norm) کی حیثیت رکھتا  
ہے، یعنی یہ ایک ایسا مروج لسانی فعل ہے جس کی خلاف ورزی نارم سے انحراف کے  
مترادف ہے۔ صاف اکرام نے اپنے حذکرہ شعر میں "پانچوں" ("پانی کی جمع") استعمال کر کے  
لسانی نارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت اور ندرت پیدا ہوگئی ہے جو نگاری کو  
اپنی طرف مائل کرتی ہے۔ زبان کے استعمال میں یہی جدت و ندرت اور انوکھا پن اسلوب کی  
تکمیل اور انفرادیت کا باعث قرار پاتا ہے۔

لسانی انحراف کی ایک اور مثال مظهر حسن کے اس شعر میں دیکھنے کو ملتی ہے:

چاند آگاہ ہے، ہوا گل، چلتا ہے تو نال

مہکانے پھواری من کی، چلتا ہے تو نال

اس شعر میں "چاند آگاہ ہے" کی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو لسانی قواعد کی رو سے  
درست نہیں ہے۔ معنیاتی اعتبار سے "آگاہ" نا جانل اشیاء کے نمونہ پر ہونے کا مل ہے اور "چاند"  
ایک غیر جانباتی شے ہے۔ لہذا چاند کو آگاہ کے ساتھ ترکیب دینا معنیاتی عدم مطابقت یا معنیاتی  
بے آگاہی (Semantic incompatibility) تصور کی جائے گی اور "چاند آگاہ ہے" کو  
معنی کے لحاظ سے غیر منطقی، بے جواز یا بے میل ترکیب (Illogical combination) کہا

## ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

جائے گا۔ شاعر نے یہاں لسانی دارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پیدا ہو گیا ہے جو تنقید یا سلوب اور اس کی انفرادیت کا ضامن ہے۔

اس نوع کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں شعرا نے لسانی دارم سے انحراف کر کے شعری اظہار میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پیدا کیا ہے جس سے ان شعرا کے اسلوب کی انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ اسلوبیاتی اصطلاح میں اس نوع کے لسانی انحراف کو 'فور گراؤنڈنگ' (Foregrounding) کہتے ہیں جسے جان مکارووسکی (Jan Mukarovsky) شعری زبان کے لیے یہ ضروری قرار دیتا ہے: (۳)

مرے کرے میں بادیں سوری ہیں  
(کلیلہ آذر)

چلیں جبکہ رہا تھا درجہ کلا ہوا  
(محمد طوی)

دھوپ بڑے کے پاس جگ لیتی ہے  
(ہاترمہدی)

برسوں کی جاگتی مٹی آنکھوں کو خوب ہے  
(امیر فراہ)

وہ چپکتی ہوئی کمر کی دھڑکتے دروہام  
(سلطان اختر)

بچہ بھول بارش میں ہے مچن میں دھڑکنے کو  
(عمر اقبال)

میرے کرے کو کسی آئے گی تھوڑی دیر میں  
(پرکاش گری)

(۵)

کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے کا بنیادی مقصد اس فن پارے کے اسلوبیاتی خصائص (Style-features) کو نص میں زور کرنا ہے، یعنی اس بات کا پتا لگانا ہے کہ ادب میں زبان کے استعمال یا اسلوب کے وہ کون سے امتیازات یا خصوصیات ہیں جن کی وجہ

سے فن پارہ دوسرے فن پارے سے منفرد ممتاز ہے۔ اس معیار کو حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے حلقہ ادبی فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بعد ہی اس فن پارے کے اسلوبی خاصائص کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبی خاصائص مادب میں زبان کے استعمال کی وہ خصوصیات (لسانیاتی امتیازات) ہیں جو عام بول چال کی زبان میں بالعموم نہیں پائی جاتیں۔

کوئی ادیب جب سرچہ زبان کا ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اپنی تخلیقی ضرورتوں کے لحاظ سے اس طرح منظم (Mould) کرتا ہے کہ اس میں مختلف انواع و اقسام کے عناصر پیدا ہو جاتی ہیں۔ انہی غریبوں یا لسانیاتی امتیازات کو اسلوبی خاصائص کہتے ہیں۔ یہ زبان کی ہر سطح (صوتی، صرفی، نحوی، معنوی) پر پائے جاتے ہیں۔ زبان کا ادبی استعمال زبان کا تخلیقی استعمال بھی ہے۔ گو ایک شاعر یا ادیب اپنی تخلیقی ضرورتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے ایک نئی زبان خلق کرتا ہے جس میں جدید و جدید انواع اور انوکھے پن کے علاوہ نئے لسانیاتی سانچے، نئی لسانیاتی تفکیمات، اور نئے طرزات و انساکات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر معروضی، توہمیں، تجزیاتی اور غیر تشریاتی انداز میں کیا جاسکتا ہے اور ہر سطح پر اس کے (ادبی فن پارے کے) اسلوبی خاصائص کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ اس میں داخلیت (Subjectivity) یا ذاتی پسند و نا پسند کو ہرگز کوئی دخل نہیں ہوتا، نیز انداز کی فصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی بنیادی صورتیں (آوازوں کی تشکیل اور آواز کی ترتیب و تنظیم) ہے اس کی دوسری سطح تفکیمات (تشکیل و تعمیر الفاظ) اور تیسری سطح نحو (فصلوں اور جملوں کی ترتیب) ہے۔ لسانیات کی چوتھی سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی سے بحث کی جاتی ہے۔

لسانیات کی ان تمام سطحوں پر کسی بھی ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ پر غریبی کیا جاسکتا ہے اور اس کے اسلوبی خاصائص کا پتہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ ہر اسلوبیاتی طریقہ فارسی نویت جداگانہ ہوتی ہے، مثلاً کہیں صوتی شہادت یعنی آوازوں کے اعداد و شمار سے کام لیا جاتا ہے تو کہیں لفظی ترکیبی درجہ بندی

## ادنیٰ تہجی کے لسانی صغریت

قواسمی صغریتوں سے، اور کہیں معناتی ہم آہنگی (Semantic cohesiveness) اور  
 پیش نظر یا فورگراؤنگ (Foregrounding) سے۔<sup>(۵)</sup> تلفظ ادنیٰ تہجی پارے  
 تلفظ انوع اسلوبی خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ بات اسلوبیاتی تجزیہ کار کو دیکھنی  
 ہوتی ہے کہ وہ کس تہجی پارے کے تجزیہ کے لیے کون سا اسلوبیاتی طریقہ کار اختیار  
 کرے کہ لسانیات کی کسی بھی سطح پر اس تہجی پارے کے اسلوبی خصائص کو بہ آسانی نشان  
 زد کیا جاسکے۔

مثال کے طور پر علامہ اقبال کی نظم ”ایک شام“ کا صوتیاتی تجزیہ امریکی ماہر  
 اسلوبیات ادبی ہائمنز (Dell Hymes) کے شمارتی طریقہ کار کو اختیار کرتے ہوئے یہ  
 خوبی کیا جاسکتا ہے۔<sup>(۶)</sup> اس نوع کے تجزیہ کے حسب ذیل مراحل ہیں:

۱۔ سب سے پہلے ایک مختصری نظم کا انتخاب کریں جو موضوع اور خیال کے اعتبار سے  
 مربوط ہو جسے کہ اقبال کی نظم ”ایک شام“۔

۲۔ پہلی نظم کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Alphabet) میں لکھ لائیں جس کا  
 اصول یہ ہے کہ ہر صوت کے لیے صرف ایک صوتی علامت (Phonetic  
 Symbol) اختیار کی جائے۔

۳۔ نظم میں واقع ہونے والے مصوون (Consonants) اور مصوون  
 (Vowels) کی دہانگ دہانگ فہرستیں ترتیب دیں۔ ہر مصوون اور مصوونے کے  
 سامنے اس کی تعداد اور درجہ درجہ کریں یعنی یہ لکھیں کہ ہر تجزیہ کار نظم میں دو صوت کتنی  
 بار واقع ہوئی ہے۔

۴۔ مذکورہ دونوں فہرستوں میں سے دس بارہ کثیر التوقع (High-ranking)  
 مصوون اور مصوونوں کو چھانٹ کر ان کی فہرستیں ترتیب دیں۔ ان کثیر التوقع آوازوں کے سامنے بھی ان کی تعداد اور درجہ  
 درجہ کریں۔ سب سے زیادہ توقع پذیر آواز کو سب سے اوپر درج کریں۔ اس  
 کے بعد باقی تعداد دوسری توقع پذیر آواز کو درج کریں پھر اسی طرح تیسری،  
 چوتھی، پانچویں، اور بعد کی آوازوں کا اندراج کریں۔

۵۔ کثیر التوقع آوازوں (مصوون اور مصوونوں) کی فہرست میں ایسی آوازیں





## ادبی اسلوب کے لسانی معروض

اس، ا، اش، اور ا، ا، کو لسانیاتی اصطلاح میں صغیری آوازیں (Fricative sounds) کہتے ہیں۔ نظم میں ان آوازوں کے تکرار (Frequency) اور تانے پانے (Texture) کو ہم نظم کے اسلوبی خصائص سے تعبیر کر سکتے ہیں، کیوں کہ زبان کے عام استعمال میں یا اردو کی کسی اور نظم میں صغیری آوازوں (س، ش، و، ی، ا،) کا اس کثرت سے استعمال دیکھنے میں نہیں آیا ہے۔ یہاں تاہم صرف اسی نظم کو حاصل ہے۔<sup>(۶)</sup>

(۶)

اسلوبیات کی افہام و تفہیم کے سلسلے میں ہم نے اس مقالے میں اسلوبیات کی تعریف بیان کی ہے، اور اسلوبیات اور لسانیات کے درمیان پر روشنی ڈالی ہے۔ علاوہ ازیں زبان و ادب کے درمیان پائے جانے والے گہرے رشتے کو بیان کرتے ہوئے اسلوب کی مختلف تعریفوں سے بھی بحث کی ہے اور صوتی سطح پر اسلوبیاتی طریق کار کو بھی واضح کیا ہے۔ اس مقالے سے ہم جن نتائج پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہیں۔

- (۱) اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے، جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔
- (۲) اسلوبیات کو اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس میں ادبی فن پارے یا متن کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور مصنف کے ذہنی کوائف اور سانی یا تہذیبی حوالوں سے صرف نظر کیا جاتا ہے۔ اس میں نقد ادبی فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔
- (۳) اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور اسلوب ہے، اسی لیے اس میں ادبی اسلوب کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔
- (۴) اسلوب کا تعلق ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان سے ہوتا ہے۔
- (۵) اسلوبیات میں اسلوب کی تعریف زبان کے حوالے سے کی جاتی ہے۔
- (۶) ہر ادیب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے، کیوں کہ ہر ادیب کا زبان کے استعمال کا اپنا انداز اور طریق ہوتا ہے۔
- (۷) عام بول چال کی زبان اور ادبی زبان میں فرق پایا جاتا ہے۔
- (۸) ادبی زبان میں زبان کا تخلیقی استعمال کیا جاتا ہے جس میں حدت، انداز اور انوکھا پن پایا جاتا ہے۔

## اسلوبیات کی اہم اصطلاحیں

- (۹) ادبی یا گفتنی زبان اکثر لسانی فارم (Norm)، یعنی زبان کے مرعہ اصولوں، قواعدوں اور ضابطوں سے اعراف کرتی ہے جس سے اسلوب میں انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے۔
- (۱۰) ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیہ کا مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصوصیات کو نشان زد کرنا ہوتا ہے۔
- (۱۱) اسلوبی خصوصیات وہ لسانی امتیازات ہیں جو لسانیات کی مختلف سطحوں پر پائے جاتے ہیں، مثلاً صوتی، صرفی، نحوی، قواعدی اور معنوی۔
- (۱۲) ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ معروضی، توصیفی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔ یہ دعویٰ ادبی تنقید کی طرح داخلی، اثراتی اور تشریحی نہیں ہوتا۔

## حواشی

- (۱) اسلوبیاتی تنقید سے متعلق ملاحظہ ہو میرا مفصل مضمون "اسلوبیاتی تنقید: چند بنیادی باتیں" جو میری کتاب "تنقید اور اسلوبیاتی تنقید" (ملی گزشتہ شعبہ لسانیات، ملی گزشتہ مسلم پرنٹرز، ۲۰۰۵ء) میں شامل ہے۔
- (۲) ہاکٹ کے اصل انگریزی اقتباس کا متن یہ ہے:

"Two utterances in the same language which convey approximately the same information, but which are different in their linguistic structure, can be said to differ in style".  
(Charles F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, p. 556).

- (۳) اردو میں سب سے پہلے پروفیسر مسعود حسین خان نے اسلوبیاتی مضامین لکھے اس لیے ان کا سب سے پہلا مضمون "مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے" ہے جو ان کے کچھ مضامین مجموعہ زبان (چھپرا باد، شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء) میں شامل ہے۔ مسعود

## اولی تنقید کے لسانی مضمرات

مبین خاص بجا طور پر اردو میں سلوویائی تنقید کے بنیاد گزار تسلیم کیے گئے ہیں۔

- (۴) جان مکارووسکی (Jan Mukarovsky) لسانیات کے دہستانی پانگ (Prague) کا، گزشتہ صدی کی چوتھی دہائی (1930s) کے دوران، ایک ممتاز لہر لسانیات اور لسانی نظریات میں دئے "فورگراؤنگ" ("Foregrounding") کا تصور پیش کیا۔ اسلوب کو یہ طور پر گراؤنگ (Style as foregrounding) تسلیم کرتا ہے جس سے اس کی مراد مرعہ زبان کی منظم طور پر خلاف ورزی ہے، جمعی زبان کا شعری استعمال ممکن ہے اس میں ممکن کے بغیر شاعری کا جو تصور ممکن ہے اس کے خیال میں شاعری کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ وہ مرعہ زبان کے اصولوں (Norms) کی خلاف ورزی کر کے زبان کو فورگراؤنگ کرے۔ (ملاحظہ ہو جان مکارووسکی کا مضمون "Standard Language and Poetic Language" شاملہ *Linguistics and Literary Style* مروجہ ادبیات)۔  
- فریمن (Donald C. Freeman)، نیو یارک پبلشنگ 1970ء۔

- (۵) اردو میں "فورگراؤنگ" کے لیے مجھے مثال کوئی مناسب لفظ نہ مل سکا۔ میں نے اپنی بعض تحریروں میں اس کے لیے یہی معرکی طرز پر پیش معرکی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن میں اس سے قطعی مطمئن نہیں ہوں۔

- (۶) ڈیل ہائمز (Dell Hymes) نے اسی طریقے کار کو بروئے عمل لاتے ہوئے انگریزی شعراء و نثر نگاروں کی سائنس (Sonnets) کا صوتیاتی مطالعہ کیا ہے۔ "Summative Word" کی اصطلاح بھی اسی کی وضع کردہ ہے جس کے لیے میں نے اردو میں "مجمعی لفظ" کی ترکیب وضع کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈیل ہائمز کا مضمون "Phonological Aspects of Style : Some English Sonnets" شاملہ *Style in Language* مروجہ ادبیات)۔  
- سبک (Thomas A. Sebeok)، کمبریج، میساچوسٹس: ایم آئی پی پریس، 1977ء۔

- (۷) نظریۂ اسلوبیات اور اسلوبیات کے علاقائی مسائل، نیز صوتیاتی تجزیوں کے لیے ملاحظہ ہو میری کتاب زبان، اسلوب اور اسلوبیات، صدر ایڈیشن (اولی: ایچ۔ کشیش پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۷ء)۔

## اسلوبیاتی تنقید اور مغنی تبسم

پروفیسر مغنی تبسم اردو کے ایک ممتاز شاعر ہونے کے علاوہ ایک معروف محقق بھی تھے۔ انھیں تنقید نگاری کے میدان میں ایک نمایاں حیثیت اسی زمانے میں حاصل ہو گئی تھی جب آج سے تقریباً چالیس سال قبل قافیہ دہانی پر ان کی تنقیدی کتاب ”مطر عام پر آئی تھی۔“ یہ کتاب دراصل ان کا بی ایچ ڈی کا دو تحقیقی مقالہ تھا جو انھوں نے عثمانیہ یونیورسٹی میں پروفیسر مسعود حسین خاں کی نگرانی میں تیار کیا تھا۔ اس مقالے کی ایک نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس کا مقصد نہ صرف قافیہ دہانی کے صوتیاتی اور اسلوبیاتی تجزیوں پر مشتمل تھا۔ اردو میں پہلی بار اس جامعیت کے ساتھ کسی شاعر کے کلام کا صوتیاتی و اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا گیا تھا۔ مغنی تبسم کی اس کوشش کو غیر معمولی طور پر سراہا گیا۔ چنانچہ قافیہ دہانی پر اپنی کتاب کی اشاعت کے بعد سے انھوں نے بعض دیگر اردو شعرا کے کلام کا مطالعہ و تجزیہ بھی اسلوبیاتی نقطہ نظر سے کرنا شروع کر دیا۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہو گا کہ اسلوبیات درحقیقت لسانیاتی مطالعہ اسلوب ہے۔ ادبی فن پارے کی زبان اور اسلوب کا مطالعہ جب لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور لسانیاتی طریق کار کی مدد لی جاتی ہے تو یہ مطالعہ ”اسلوبیات“ (Stylistics) کہلاتا ہے۔ اسی مطالعے کو اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں۔ اردو میں اس قسم کے مطالعے اور تجزیے پہلے بنیاد مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے پڑ چکی تھی جو انھوں نے امریکہ سے اپنی رہائشی کے بعد گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی کے اوائل سے لکھنا شروع کیے تھے۔ مغنی تبسم کو اسلوبیاتی تنقید سے دل چسپی مسعود حسین خاں ہی کی تربیت کی وجہ سے پیدا ہوئی اور انھی سے تحریک پاکر مغنی صاحب نے اردو میں اسلوبیاتی مضامین لکھے اور اس کے اطلاقی و عملی

محوئے غرض کیجئے

اسلوبِ پانچ تنقید سے ملتی جھمکوں کے لیے بھی دل چاہی ہے اور پانی کی طرح بہاؤ کی۔ یہ ایک تیار اور روایتی ادبی تنقید سے حد درجہ مختلف نظر یہ تنقید تھا جس میں ادبی فن پارے کو خود کفیل و با اختیار مان کر اس کا معروضی و فنی مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا تھا اور داخلی، تاثراتی اور تحریری اعتبارات نظر سے گریز کیا جاتا تھا۔ اسلوبِ پانچ تنقید کا یہ اختیار انھیں پسند آیا اور انھوں نے چند برسوں کے بعد ان اردو میں ابھی خاصی تصادم میں اسلوبِ پانچ مضامین لکھ ڈالے جن میں سے بیشتر سیمیناروں میں پڑھے گئے اور مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔ انھی مضامین کا مجموعہ ملتی صاحب نے کتابی شکل میں ’آواز اور آدمی‘ (حیدرآباد: الماس پریس، ۱۹۸۳ء) کے نام سے شائع کرایا۔

یہ کتاب گیارہ مضامین پر مشتمل ہے۔ شروع کے چار مضامین: ۱۔ ”اصوات اور شاعری“، ۲۔ ”کافہ“، ۳۔ ”غالب کا آہنگ شعر اور محروں کا استعمال“، اور ۴۔ ”غالب کی شاعری۔ بازچہ، اصوات“ خالص صوتیاتی نقطہ نظر سے لکھے گئے ہیں۔ ان مضامین میں جو طریق کار اختیار کیا گیا ہے وہ خلاصہ معروضی اور تجزیاتی ہے۔ ان کے مطالعے سے اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ ملتی صاحب نہ صرف شعر کے درشناس تھے اور ادب کا رچا ہو اذوق رکھتے تھے، بلکہ زبان کی ساخت اور اس کی توضیح پر بھی ان کی نظر بہت گہری تھی۔ نیز اردو کے صوتی و صرفی نظام کا بھی انھیں فہم تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ اسلوبیات جیسے موضوع پر صحیح معنی میں وہی شخص قلم اٹھا سکتا ہے جو ادب اور زبان دونوں کی نزاکتوں سے بہ خوبی واقف ہو، اور لسانیات کے نظری اور اطلاقی پہلوؤں پر اس کی گرفت کافی مضبوط ہو۔ مسعود حسین خاں سے کسب فیض کے دوران ملتی صاحب نے لسانیات جدید کی مہادیات سے بھی کما حقہ واقفیت حاصل کر لی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کے اسلوبِ پانچ مطالعے اور تجزیے کے دوران انھیں کوئی دشواری پیش نہیں آئی۔

شعری اسلوب کے صوتیاتی پہلوؤں پر روشنی ڈالنے والے ملتی جھمک اپنے مضمون ”اصوات اور شاعری“ میں ایک جگہ لکھتے ہیں: ”یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی خارجی صوتیاتی اصوات ہی کی خصوصیت ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے پانچ مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متاثر ہوتے

## اسلوبیاتی نقطہ نظر میں غم

جس "(۱۶)۔ اسی مضمون میں مثنوی صاحب نے اردو کے تمام مصوتوں (Vowels) اور  
مضمونوں (Consonants) کی تشریح و توضیح اور ان کی طرز ادا گئی۔ ہر کارن کے علاوہ  
سے ان کی وجہ بندی بھی پیش کی ہے۔ علاوہ ان میں ان کے صوتی و سمائی تاثر اور صوتی  
و حرکیات و ملاطبت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اسے مضمون "کالیہ" میں انھوں نے اردو و فارسی کی  
صوتی نمایاؤں کا پانچا لکھا ہے اور ان کے صوتی تجزیہ و تحلیل سے جو بے دل و سبب نتائج اخذ  
کئے ہیں۔ اس مجموعے کا ایک اور اہم مضمون "غالب کا آہنگ شعروں اور بحرؤں کا استعمال"  
ہے جو بڑی دیر و ریخی اور دقیقہ نظر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یہ مضمون زبان کے حوالے سے  
ادبی تجزیہ و تحلیل کی لحاظ سے عمدہ مثال پیش کرتا ہے۔ غالب کے آہنگ شعروں اور بحرؤں کے  
انتخاب و استعمال کے مطالعے اور تجزیہ سے مثنوی غم نے جو نتیجہ برآمد کیا ہے وہ یہ ہے کہ  
"غالب نے مختلف اور ان میں مصوتوں اور مصوتوں کی تبدیلی سے آہنگ کے نئے نئے تجربے  
کئے ہیں" (ص ۱۷)۔

کلام غالب کے صوتیاتی تجزیہ کے سلسلے کا ایک اور اہم مضمون "غالب کی  
شاعری - ہازجہ" اصوات" ہے جس میں مثنوی صاحب نے غالب کی شاعری کے صوتی آہنگ  
کی تعمیر میں اصوات کی ترتیب و تنظیم اور تکرار (Frequency) کو اپنے مطالعے کا موضوع  
نمایا ہے۔ کہیں کہیں کمال کا خیال ہے کہ "غالب کے شعری تاثر میں اس کے صوتی آہنگ کا جو حصہ  
بچا ہے نظر انداز کر دیا تو ہماری فہمیں اور تخیل بے ہوش ہو جائے گی" (ص ۱۸)۔ چنانچہ غالب  
کی شاعری کے صوتی تاثر کا مطالعہ، جس سے ان کی شاعری کا لہجہ متعین ہوتا ہے اور شعر سے لے  
کھینچتے ہیں، مثنوی صاحب نے بڑی فنی مہارت، جا بجا دقیقہ نظر کے ساتھ ساتھ پیش کیا  
ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "غالب کی شاعری کے متن اور اس کی تاثر میں اصوات کے انتخاب اور  
ان کی تنظیم کو خاص دخل ہے۔" مگر غالب کو غنیمت مثنوی غم ہازجہ" اصوات بھی ہے (ص ۱۹)۔  
غالب پر اپنے ایک اور مضمون میں مثنوی غم نے کلام غالب میں اسالیب کی  
آدینش کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق غالب کے یہاں دو  
اسالیب پائے جاتے ہیں۔ ایک خالص اردو اسلوب اور دوسرا فارسی آئینہ اسلوب۔ یہ  
اسالیب ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک مدت تک ان میں باہم کشاکش  
اور آدینش جاری رہی اور آخر میں فارسی اسلوب کے بہت سے عناصر داخل ہو گئے۔ فارسی

## دہلی تہذیب کے لسانی مضمرات

اسلوب کے محاصرہ تر کبھی میں فارسی مضامین، فارسی حروف (Particles)، فارسی جمع اور فارسی تراکیب کو غالب نے خاص اہمیت دی ہے۔ بعض اشعار میں فارسی افعال و تراکیب اور فارسی صرف و نحو کے استعمال کو انھوں نے اس حد تک جائز قرار دیا ہے کہ ان کے اردو اشعار پر فارسی اشعار کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔

تذکرہ کتاب کا ایک اور اہم مضمون "میر کا لہجہ" ہے جس میں میر کی شاعری کے چند نمونوں کی جگہ پر مثلاً خطاب و مخاطب اور خود گدائی وغیرہ کا اسلوبیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے اور مثالیں دی گئی ہیں۔ اسی ضمن میں مفتی صاحب کے ایک اور مضمون "حسرت کی فزل گوئی کے چند پہلو" کا ذکر بھی کیا جاسکتا ہے جس میں انھوں نے حسرت کی شاعری کے صوتی آہنگ کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔

"آواز اور آدی" کے بیشتر مضامین شاعری کے صوتیاتی تجزیوں پر مشتمل ہیں۔ صوتیات کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کی دوسری سطح غنطیات ہے، چنانچہ مفتی تبسم نے غنطیات کے حوالے سے بھی اردو شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کا موقف یہ ہے کہ لفظ کو متن سے الگ کر کے کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا، اور نہ انفرادی طور پر لفظ کو بحث کا موضوع بنایا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ ممکن ہے کہ کسی شاعر کے یہاں الفاظ تو سننے ہوں، لیکن مضمون رد ہوتی اور فرسودہ ہو۔ اس کے علی الرغم کوئی دوسرا شاعر قدیم الفاظ کو بدلتے کار لاتے ہوئے کسی نئے تجربے کا اظہار کر سکتا ہے۔

مفتی صاحب نے جدید فزل کی فرہنگ شعر کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جدید فزل میں بہت سے الفاظ اور استعارے و بی استعمال ہوئے ہیں جو قدیم شاعری میں مردود تھے، لیکن ان کے استعمال کے ذریعے اور ان کے تلازمات بدل گئے ہیں۔ تاہم انھوں نے ایسے الفاظ کی ایک فہرست پیش کی ہے جو قدیم فزل میں مستعمل تھے لیکن جدید فزل نے انھیں متروک قرار دے دیا، مثلاً لب، رخسار، گیسو، زلف، فخر، ادا، ناز، حیا، جفا، مسیحا، پیار، دوا، دامن، گریبان، جنوں، بام، خلوت، لعل، وغیرہ۔ انھوں نے جدید فزل سے ماحول الفاظ کی بھی ایک فہرست دی ہے جس میں سے چند الفاظ یہاں نقل کیے جاتے ہیں، مثلاً سمندر، دریا، ندی، پانی، موج، ریت، ساحل، بادبان، بخار، بارش، بادل، دشت، جنگل، صحرا، دشت، شجر، سورج، دھوپ، سایہ، دن، شام، رات، شب، تاریکی، اندھیرا، فیند، خواب، سناٹا، ہوا، گرد،



## اسلوبیاتی تبدیلیاں مغلی نظم

تمہائی آئینہ، گیس، چہرہ، مکان، دیوار، درجہ، وغیرہ۔

اس کتاب کے دو اور مضامین ”محمد طوی“ گھر اور جد و غزل“ اور ”آئینہ“ اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ“ بھی اسلوبیاتی نقطہ نظر سے نہایت اہم ہیں۔ ان مضامین میں مغلّی نظم نے ”گھر“ اور ”آئینہ“ کے درمیان دو علامتوں اور ان کے طائرانہ کاجی و حرفِ جنی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ یہاں بھی ان کا اہم اثر تجزیاتی اور مشاہداتی ہے نہ کہ تاثراتی اور وجدانی۔ لفظ ”گھر“ کی استعاراتی اور علامتی حیثیتوں سے بحث کرتے ہوئے مغلّی نظم کے لیے ہیں کہ یہ ”اپنے گھر کی وجہ سے محمد علوی کی فریبک غزل کا ایک بالوس اور مخصوص جزو بن گیا ہے، اور جس شعر میں بھی استعمال ہوا ہے بالعموم کلیدی لفظ بن کر آیا ہے“ (ص ۱۰۶)۔ انھوں نے محمد علوی کے کئی اشعار پیش کر کے اپنی یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچا دی ہے۔ کہ نیک شاعروں نے گھر کی ویرانی اور تباہی کا ذکر اکثر کیا ہے، لیکن ”گھر“ کا یہ قدیم طائرہ ہے۔ محمد علوی نے اس لفظ کو عصری مسائل اور عصری حسیت سے جوڑ کر ایک نئے علامتی رنگ میں پیش کیا ہے۔ ان کا یہ شعر دیکھیے۔

مجھے یہ دکھ ہے کہ میں نے یہ گھر بتایا کیوں  
یہ گھر ہے آگ کی لپٹوں میں اور میں گھر میں ہوں  
سہل منتفع کی صفت سے متصف محمد علوی کا یہ شعر بھی دیکھیے۔  
ابھی میں گھر کے اُحد سورج تھا  
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

مغلّی نظم کے لیے ہیں کہ ”یہ شعر احمد آباد کے فرقہ دارانہ فسادات سے فانی طور پر متاثر ہو کر نہیں، بلکہ اس خبر پر سے گذر کر لکھا گیا ہے۔ یہ ایک اُحد اور اوراد کا راست اظہار ہے“ (ص ۱۱۱)۔

مغلّی صاحب اپنے مضمون ”آئینہ“ اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ“ میں لکھتے ہیں کہ ”آئینہ اردو غزل کا ایک سدا بہار استعارہ ہے۔ اس کے تقریبی اور طائرانی سوتے چور شک نہیں ہوتے ہیں“ (ص ۱۸۹)۔ اس بیان کے ثبوت میں انھوں نے دلی دکنی سے لے کر پوربند شاکر اور کشور نامہ تک بے شمار شعرا کے کلام سے ”آئینہ“ کی مثالیں پیش کی ہیں۔ کسی نے اسے صفائی اور آب کے صنف سے متصف بتایا ہے تو کسی نے دل کو آئینے

## اولیٰ جلد کے لسانی مضامین

سے تشبیہ دی ہے، کسی نے آئینے سے آنکھ کی مماثلت ظاہر کی ہے تو کسی نے اسے چشمِ حیراں بتایا ہے۔ مفتی صاحب کا خیال ہے کہ ”آئینہ غالب کا سب سے مرغوب استعارہ ہے۔ آئینے کے چہنچہ طراز سے غالب نے ہمارے ہیں اور اس استعارے کے ذریعے جو جو معنی آفرینیاں غالب نے کی ہیں اس کی مثال ساری اردو شاعری میں نہیں ملتی“ (ص ۱۹۲)۔ ”آئینہ“ جدید اردو شاعری میں بھی جلوہ گزین ہے۔ مفتی صاحب کہتے ہیں کہ ”آئینے کا جو وصف جدید شاعری کی توجہ کو خاص طور پر کھینچتا ہے وہ اس کی بے رحم حقیقت پر مبنی ہے“ (ص ۱۹۶)۔ مثال کے طور پر کشورنا بھدکا یہ شعر دیکھیے۔

۱ چہا کے رکھ ادا ہر آگہی کے شیشے کو  
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے

”آواز اور آدلی“ میں ایک مضمون ہے عنوان ”اقبال اور غزل“ بھی شامل ہے جو اس کتاب کے دیگر مشمولات سے میل نہیں کھاتا۔ چون کہ یہ کتاب اسلوبیاتی مضامین کے لیے منتخب ہے، اس لیے مذکورہ مضمون کو کسی دوسرے مجموعے میں شامل کیا جاسکتا تھا۔ تاہم مفتی صاحب کا یہ ایک اہم تنقیدی مضمون ہے جس میں انھوں نے اقبال کے ابتدائی دور کے کلام پر واضح کارنگ دکھلایا ہے اور اس کے بعد کی شاعری پر حالی کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔ یہ حیثیت مجموعی یہ کتاب مفتی تبسم کے اسلوبیاتی نظریہ تنقید اور سائنسی طرزِ نقد کی نہ صرف بہترین عکاسی کرتی ہے، بلکہ ادبی تنقید کی ایک نئی جہت بھی متعین کرتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں مفتی صاحب کا نام ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

# فیض کی نظم: تنہائی

## (ایک اسلوبیاتی مطالعہ)

اسلوبیات (Stylistics) سب سے ایک جدید نظریہ تنقید ہے۔ ادبی فن پارے کی تنقید و تشریح اور تحلیل و تجزیے کے طریقوں میں گزشتہ صدی کے دوران نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ روایتی طرز تنقید کی رو سے ادبی نفاذ مصنف کے حوالے کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتا تھا۔ لیکن بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں روسی فیسٹ پسندی کے ارتقا اور اسی زمانے میں فرانس میں فرڈی ہیڈ ڈی سسیر کے انقلاب آئرس لسانی افکار نے، جن سے ساحتیات کے سوتے پھولے، ادبی تنقید کی کایاں پلٹ دی۔ نفاذ کی توجہ اب مصنف کے بجائے ادبی فن پارے یا متن پر مرکوز ہونے لگی۔ آگے چل کر رولاں بارت نے "مصنف کی موت" کا اعلان بھی کر دیا۔ اسلوبیاتی نظریہ تنقید روسی فیسٹ پسندی، عملی تنقید، نئی تنقید، اور ساحتیاتی و پس ساحتیاتی تنقید کی طرح "متن" اساس تنقید ہے جس میں تاریخی اور سماجی حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے سے سروکار رکھا جاتا ہے۔ ریاضیاتی ادبی تنقید میں نفاذ اپنا سارا زور ادبی فن پارے کی تشریح (Interpretation) اور اس کی خوبی یا خرابی جان کرنے میں صرف کر دیتا ہے۔ اس کا انداز داخلی اور باثراتی ہوتا ہے۔ اس کے عملی اہم اسلوبیاتی تنقید ادبی متن کی توضیح (Description) اور اس کے اسلوبیاتی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا اپنا بنیادی مقصد قرار دیتی ہے۔ اس کا انداز معروضی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیات، اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ

## ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

ہے۔ اس لیے اس میں لسانیاتی حریق کار اور لسانیاتی حربوں سے خاطر خواہ مدد لی جاتی ہے، اور لسانیات کی تمام سطحوں یعنی صوتی، صرفی، لغوی، قواعدی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر ادبی متن کی تحلیل و تجزیے کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔

اس مقالے میں فیض احمد فیض کی نظم ”تنہا“ کا اسلوبیاتی تجزیہ صرفی و لغوی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فیض کی یہ ایک مختصر نظم ہے جو ان کے پہلے مجموعہ کلام ”نقشب فرادی“ (۱۹۳۱ء) میں شامل ہے۔ اس نظم میں کل نو مصرعے ہیں۔ اس کی قرأت یوں ہے:

بھر کوئی آج دل زار ! نہیں، کوئی نہیں  
راہ رو ہوگا کھینک اور چلا جائے گا  
دھل چکی رات نکھرنے لگا تاروں کا غبار  
لاکڑیاں لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ  
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار  
انجینی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ  
گل کرو شمعیں بڑھا دو سے دیتا و اینغ  
اسنے ہے خواب کواڑوں کو مقلقل کرلو  
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

جیسا کہ ظاہر ہے اس نظم میں رات کی منتظر کسی کی گئی ہے، شاعر خواہے، اُسے کسی کا شدت سے انتظار ہے، انتظار کی گھڑیاں طویل تر ہوتی جاتی ہیں اور اسی کے ساتھ شاعر کی مایوسی، اداسی، اور السردگی بھی بڑھتی جاتی ہے۔ اردو شعر و ادب میں تنہائی کوئی نیا موضوع نہیں، لیکن فیض کے اسلوب بیان اور طرز اظہار نے اس نظم کو ایک شاہکار ادبی تخلیق بنا دیا ہے۔

جب ہم اس نظم کے لفظی سراپے پر غور کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہماری توجہ لغوی ربط و اتصال (Lexical Cohesion) پر مرکوز ہوتی ہے۔ الفاظ کی سطح پر اسلوب کی یہ خصوصیت ہے جس میں کسی ادبی فن پارے کے دو یا دو سے زیادہ الفاظ باہم مربوط

## فیصل کی نظم: جہان

(Cohesive) ہوتے ہیں، یعنی ایک دوسرے کے ساتھ ربط، علاقہ یا نسبت رکھتے ہیں۔  
 لہذا تجربے کی نظم میں ذرا غلط یا ایسا الفاظ کے حسب ذیل پانچ دوسرے قائم کیے جاسکتے ہیں:

۱- مات تاروں، فصیں، چراغ، خوابیدہ، سوئی۔

۲- راہ رو ہرستہ، راہ گذار۔

۳- مے، مینا، مایاں۔

۴- غبار، خاک۔

۵- کواڑوں، مقل۔

اس تجربے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پہلے دوسرے میں دوسرے قسم  
 زمروں سے زیادہ الفاظ شامل ہیں، چنانچہ یہ زمرہ بنیادی زمرہ کہلائے گا۔ اس زمرے کا  
 کلیدی لفظ 'مات' ہے۔ اس زمرے کے دوسرے الفاظ یعنی تارے، چراغ، فصیں، خوابیدہ  
 اور سوئی کلیدی لفظ 'مات' سے متاثر ہو کر آئے ہیں۔ 'مات' اور اس سے متاثر ہو کر آئے والے  
 تمام الفاظ جن کا تعلق زمرہ اول یا بنیادی زمرے سے ہے، نظم کا Surface structure  
 یعنی خارجی ڈھانچہ فراہم کرتے ہیں جو نظم کا بنیادی ڈھانچہ ہے۔

'خارج' ہی سے ہم 'داخل' کی جانب رجوع کرتے ہیں جو اس نظم کا Deep  
 structure ہے، جہاں شاعر کے دل کی اداسی اور افسردگی، تارے، دامن، دل کو چھتی ہے۔  
 مات کا دل کی افسردگی سے گہرا تعلق ہے۔ تیر کا دل تو شام ہی سے بھاسا رہا ہے لگتا تھا۔ یعنی  
 کا دل اس وقت بھٹتا ہے جب مات داخل ہو جاتی ہے، تاروں کا غبار بھرنے لگتا ہے،  
 راہیں سوئی ہو جاتی ہیں، اور کسی کے قدموں کی آہٹ کے انکسار مہم ہو جاتے ہیں۔  
 مایوسی اور ناامیدی کی اس گھڑی میں شاعر کا دل دیا کی ہر چیز سے اجاٹ ہو جاتا ہے، یہاں  
 تک کہ سامانی پیش و نشانہ بھی اسے خوش نہیں آتے، چنانچہ وہ قدم سے بھٹکا کر کہتا ہے:

گل کرو فصیں بے حاد سے دینا و نینا۔

اسے بے خواب کواڑوں کو مقل کرلو۔

کیوں کہ اسے اس بات کا پورا یقین ہو چکا ہے کہ،

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

زیرِ تجزیہ نظم میں Lexical Cohesion کے علاوہ Semantic Cohesion، یعنی معنائی ربط و اتصال کی بھی محدود مثالیں پائی جاتی ہیں۔ ذمہ دار اول یعنی بلبلادی زمرے کے بیشتر الفاظ کے ساتھ فیض نے جو فعلی شکلیں استعمال کی ہیں ان میں معنائی ربط و اتصال کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ جب ہم ان تراکیب پر غور کرتے ہیں، مثلاً رات کا اٹھنا، تاروں کا بکھرنے، چراغ کا لا کھڑا ہونا، شمع کا گل ہونا، چراغ کا خوابیدہ ہو جانا، راہ گزار کا سو جانا تو ہمیں اٹھنا، بکھرنے، لا کھڑا ہونا، خوابیدہ ہونا اور سو جانا جیسے مصادر میں معنی کی صرف ایک ہی زود در زودتی ہوتی نظر آتی ہے اور وہ ہے زوال پذیری کی رو جسے امید و نشاط کے خاتمے اور مایوسانہ طرزِ احساس سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، چنانچہ رات کا تارے، شمع، چراغ، راہ گزار بھی مظاہر زوال خوردہ نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رات کا اٹھنا، تاروں کا بکھرنے، چراغ کا لا کھڑا ہونا، شمع کا گل ہونا، وغیرہ کو فیض نے نظم میں شعری بلائم کے طور پر برتا ہے۔ فردوسی عینِ ذی سببِ رکی لسانیاتی اصطلاح میں یہ عناصر Signifiers کا دہرہ رکھتے ہیں جن کا Signified زوال پذیری کا عمل ہے جو ایک حالت یا کیفیت (State) کا نام ہے جس کا گہرا تعلق ذاتی کیفیت (State of mind) سے ہے۔ یاس و اندر دگی، اداسی اور دس گیری ایسی ذاتی کیفیت کی ایک شکل ہے جو عالمِ تنہائی میں شدید تر ہو جاتی ہے اور جس کا اظہار شاعر نے نظم کی ابتداء ہی میں ”دلِ دار“ کی ترکیب استعمال کر کے کر دیا ہے۔ نظم ایک ڈرامائی انداز سے شروع ہوتی ہے لیکن ”نہیں“ کی تکرار سے مظہرِ اچانک تبدیل ہو جاتا ہے،

پھر کوئی آیا دلِ دار! نہیں، کوئی نہیں

اور اسی ”نہیں“ کی دوبارہ تکرار سے نظم اپنی انتہا کو پہنچتی ہے،

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

”نہیں“ جو حرفِ تنگیہ ہے نظم میں محرومی کا اشارہ بن جاتا ہے اور اس کی تکرار

محرومی کے احساس کو شدید تر کر دیتی ہے۔

الفاظ کی سطح پر اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اسلوبِ بات و فیض کی ایک اور خصوصیت کی

جانب ہماری توجہ مبذول ہوتی ہے جسے لسانیاتی اصطلاح میں ’فوری و غیر فوری‘

## فیض کی نظم سمجھنا

(Foregrounding) کہتے ہیں جس سے مراد الفاظ و تراکیب کا دوبارہ تکرار اور انوکھا استعمال ہے جو زبان کے عام استعمال یا معمول (Norm) سے ہٹ کر ہوتا ہے اور جو ہماری توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ میں زبان کا عام استعمال نہیں نظر میں چلا جاتا ہے جس کی جانب ہماری کوئی خاص توجہ مبذول نہیں ہوتی۔ اس کے مقابلے میں زبان کا مخصوص و منفرد اور نادرا استعمال پیش نظر میں آکر کشش کا باعث بنتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ کی اصطلاح سب سے پہلے لسانیات کے پڑاگ اسکول کے ایک ممتاز نظریہ دار اور ماہر اسلوبیات مکار و دیگ نے عام زبان اور شاعری کی زبان میں لائق تاملانے کے لیے استعمال کی تھی۔ اس سے اس کی مراد الفاظ کے غیر عقلی انسلالات (Illogical combinations) سے تھی جن سے شاعری زبان میں تنوع و ندرت اور انوکھا پن پیدا ہوتا ہے اور زبان کے تخلیقی استعمال کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ اس کا قول ہے کہ "شاعری کی زبان کو لازماً فورگراؤنڈ ہونا چاہیے"۔ (The language of poetry must be foregrounded)

فیض نے اپنی نظم "تہائی" میں بعض ایسی نادرا ترکیب و انسلالات اور Expressions استعمال کیے ہیں جو ہماری توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں،

مثلاً

- ۱- خوابیدہ چراغ۔
- ۲- بے خواب گواڑے۔
- ۳- چراغوں کا لڑکھڑانا۔
- ۴- راہ گزرا کا سوجانا۔
- ۵- راہ گزرا کا راستہ ٹکنا۔
- ۶- اجنبی خاک۔
- ۷- اجنبی خاک کا قدموں کے صراخ کو دھندلا دینا۔

ان مثالوں میں شاعر نے ذی مدح (Animate) کو غیر ذی مدح (Inanimate) کے ساتھ شلک کر کے غیر عقلی انسلالات (Illogical combinations) تخلیق کیے ہیں۔ ہماری مصدر خوابیدن یعنی 'سونا' ایک جبلی فعل ہے جو صرف ذی مدح سے

متفق ہے مثلاً:

نرخانے میر کے آہستہ بولو

ابھی تک روتے روتے سو گیا ہے

لیکن لیتس نے غیر ذی روح اشیاء مثلاً چراغ کے ساتھ خواہیدہ، کواڑوں کے

ساتھ بے خواب اور راہ گزار کے ساتھ سو گئی کے اسلٹاک سے اظہار میں جدت، ندرت،

تنوع اور تازگی پیدا کی ہے، اور اظہار کا یہی الوکھا انداز ہمارے دامن دل کو اپنی جانب

کھینچتا ہے جسے لسانیاتی اصطلاح میں "فورگراؤنگ" کہتے ہیں۔ اسی طرح چراغ کا لڑکھڑانا،

راہ گزار کا راستہ ٹکنا، خاک کا ہنسی ہونا، اور اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو بدھندلانا

جیسے اظہارات (Expressions) بھی فورگراؤنگ کی حدود کو چھوتے ہیں۔

اردو کے بعض ناقدین نے لیتس پر اپنی تحریروں میں اس کی نظم "تہائی" کا یہ طور

خاص ذکر کیا ہے، لیکن انھیں اس نظم میں پراسراریت اور رومانیت کے وجود اور رجحانیت کے

عدم وجود کے علاوہ کچھ اور نظر نہیں آیا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ نظم لیتس کے شعری اور تخلیقی

اظہار کا ایک بہترین نمونہ ہے۔

(ماہنامہ آئی لینڈ [نیدرلینڈ] میں منعقدہ ۳۰ روزہ بین الاقوامی لیتس صدی

تقریبات میں جون ۲۰۱۱ء میں پڑھا گیا)۔



## قالب - ایک سادہ بیان شاعر

اردو شعرا میں جو مقبولیت مرزا اسد اللہ خاں قالب کے کلام کو حاصل ہوئی وہ بہت کم شاعروں کے حصے میں آئی، لیکن عام طور پر قالب کے بارے میں یہی کہا جاتا ہے کہ وہ اردو کے ایک مشکل پسند شاعر تھے، ان کی شاعری فارسی شاعری کی پیچیدہ تھی، ان کے اشعار بے معنی ہیں، یا یہ کہ ان کی شاعری میں جا بجا ابہام پایا جاتا ہے۔ لوگوں کی یہ بھی رائے ہے کہ قالب کی تشبیہیں نالوں اور استعارے و تراکیب دور از کار ہیں، ان کے خیال میں وحدیدگی اور طرزی بیان میں الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ مزید برآں کچھ لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ قالب کے یہاں مگر مقلدہ پایا جاتا ہے جو عام انسانوں کی فہم و ذکاوت سے بالاتر ہے۔ قالب کے بارے میں حکیم آقا جان عیش نے تو یہ تک کہہ دیا تھا۔

کلام میر کہجے اور زبان میرزا کہجے

مگر ان کا کہا ہے آپ سمجھیں یا خدا کہجے

ان تمام باتوں کے باوجود قالب کی بے پناہ مقبولیت اور شہرت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔ قالب آج بھی اسے ہی مقبول شاعر ہیں جتنے کہ وہ اپنے دور میں تھے بلکہ رفتار زمانہ کے ساتھ ساتھ قالب کی شہرت اور مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔ آج قالب کی ہمہ گیری و آفاقیت کا یہ عالم ہے کہ نہ صرف ہندو پاک بلکہ دنیا کے تقریباً ہر بڑے ملک کے لوگ قالب کے نام سے واقف ہو چکے ہیں۔ دنیا کے تمام بڑے شاعروں کی اگر کوئی فہرست مرتب کی جائے تو اس میں اردو کی جانب سے قالب کا نام ضرور شامل ہوگا۔ اس کے علاوہ قالب کی شاعری اور ان

کی زندگی پر مبنی ہے۔ لے کر اب تک۔ جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں اور جتنے مضامین شائع ہوئے ہیں اسے شاید کسی دوسرے شاعر پر نہیں لکھے گئے۔ غالب کے اردو دیوان کو بھی بھڑے بہتر طور پر شائع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کی زندگی سے لے کر اب تک دیوان غالب کے بے شمار ایڈیشن مطبعہ عام پراچکے ہیں اور دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں میں غالب کے کام کے ترجمے ہو چکے ہیں۔

غالب کو جو لوگ مشکل پسند بتاتے ہیں انہیں یہ بات سمجھنی چاہیے کہ ایک مشکل پسند شاعر عوام میں کیوں کرا تا مقبول ہو سکتا ہے اور ہر آنے والی نسل ان کے کام پر کیوں کرا پنا سرد من سکتی ہے۔ غالب کے بارے میں مختلف قسم کی رائےوں سے قطع نظر اگر ان کی شاعری کا ذرا بخور مطالعہ کیا جائے اور ان کے کام کو ایسے اشعار سے ہٹ کر دیکھا جائے جن میں الفاظ کی بازیگری اور تخیل کی اونچی اڑان پائی جاتی ہے تو ان کی شاعری پر سے مشکل پسندی، ابہام اور پیچیدگی کے پردے ہٹتے ہوئے نظر آئیں گے۔ مشکل پسندی کی جگہ سادہ بیانی اور پیچیدگی اور الجھاؤ کی جگہ سلجھا ہوا انداز نظر آنے لگے گا۔ غالب کی شاعری کا یہی وہ پہلو ہے جس میں ان کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔ اگر وہ مشکل پسند شاعر ہوتے اور ان کی شاعری بے معنی اور مبہمل ہوتی تو زمانہ آج انہیں سر آنکھوں پر جگہ نہ دیتا اور نہ ہی ان کے دیوان کو ”الہامی کتاب“ کا درجہ دیا جاتا، اور محمد حسین آزاد بھی دیوان غالب کے بارے میں یہ نہ کہتے:

”وہ بھی دیوان ہے کہ آج ہم نیک کی طرح آنکھوں سے لگائے پھرتے ہیں۔“

غالب کی پیچیدگی اور مشکل پسندی پر اردو میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور آئندہ بھی لکھا جائے گا، لیکن غالب کی سہل پسندی اور سادہ بیانی کی طرف تنقید نگاروں کی بہت کم توجہ مبذول ہوئی ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں صاف، سادہ، سلیس اور سلجھے ہوئے اشعار کی کوئی کمی نہیں۔ اس طرح کے اشعار ہمیں ان کے دیوان میں جا بجا ملتے ہیں، مثلاً:

قالب - ایک مادیان شاعر

دم لیا تھا نہ قیامت نے خور  
پھر ترا وقت سطر یاد آیا

جی اصرار ہے پھر وہی فرصت کے مات دکن  
بیٹھے رہیں تصور جاناں کیے ہوئے

مہرماں ہو کے بلالو مجھے جا ہو جس دم  
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید  
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

مجھ کو دیار غیر میں مارا وطن سے دور  
رکھ لی سرے خدا نے مری بیکی کی لاج

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے عاتق اس کی ہیں  
حیرتی زنجیں جس کے بازو پر پیشاں ہو گئیں

قالب دہلی کے رہنے والے تھے مگر ان کی پیدائش آگرے میں ہوئی تھی۔ یہ  
دہلی دہلی ہے جو کئی بار گردش زمانہ کے ہاتھوں اجڑ چکی تھی اور جس کی ساری تربیت  
دریخت اور آرائش خاک میں مل چکی تھی۔ قالب کا اہل دور بھی کسی بڑے آشوب دور سے کم  
نہ تھا۔ خدو کے ٹوں چٹاں واقعات ان کی آنکھوں کے سامنے رونما ہوئے تھے۔ دہلی  
کی روٹن کو مٹتے ہوئے اور سلطنتِ مغلیہ کے چراغ کو گل ہوتے ہوئے انھوں نے اپنی  
آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس کس مہر کی اور بد حالی کی وجہ سے دہلی کے رہنے والوں میں

وہ بائین نہیں رہ گیا تھا جو لکھنؤ میں پایا جاتا تھا۔ دہلی والوں کی طرز معاشرت میں ہے  
پتلا سادگی پیدا ہو چکی تھی۔ تکلف و فصیح اور زیبائش و آرائش تو نام کو بھی باقی نہ تھی۔  
دراصل یہ کیفیت غالب کے عہد سے بہت پہلے ہی پیدا ہو چکی تھی۔ چنانچہ ہم جانتے  
ہیں کہ میر تقی میر جب دہلی کی بد حالی سے گھبرا کر لکھنؤ پہنچے تھے تو وہاں کے طرحداروں  
اور باغیوں نے ان کی سادگی پر خوب خوب لہجہ بلند کیے تھے۔ غالب نے جس ماحول  
میں آگھیں کھولی تھیں وہ ماحول بھی ایسا نہ تھا۔ والد کا انتقال ان کی کم عمری ہی میں  
ہو چکا تھا۔ جب یہ بڑے ہوئے تو انھیں طرح طرح کی معاشی پریشانیوں کا سامنا کرنا  
پڑا۔ فرض یہ کہ ان سب باتوں نے غالب کو ایک سادہ انسان بن کر رہنے پر مجبور  
کر دیا تھا۔ لیکن زمانے کی مصوحتوں کو دیکھ کر ہلکے جھیل کرنے تو وہ میر کی طرح سمجیدہ  
ہوتے اور نہ ہی انھوں نے یاس کا کوئی عنصر قبول کیا۔ غالب کی زندگی میں جو سادگی  
پیدا ہوئی تھی اس کا اثر ان کی شاعری پر بھی پڑا اور ان کی شاعری ”سادگی و نہ کاری“  
کا ایک نمونہ بن گئی۔

غالب کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا دور شعر کہنے کی  
عمر سے لے کر بچپن برس کی حرکت کا ہے۔ دوسرا دور بچپن برس کی عمر سے شروع ہوتا  
ہے اور قلمی مصلیٰ کی ملازمت تک جاری رہتا ہے۔ ان کی شاعری کے تیسرے دور کو  
قلمی مصلیٰ کی ملازمت سے لے کر آخر حرکت خیال کیا جاتا ہے۔ پہلے اور دوسرے دور  
میں غالب فارسی سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں مرزا بیگ کی برملا  
تقلید پائی جاتی ہے۔ لیکن تیسرا دور جو قلمی مصلیٰ کی زندگی سے وابستہ ہے، وہی ان کی  
شاعری کا اہم ترین زمانہ ہے۔ اس دور میں ان کی شاعرانہ خوبیاں انتخابی عروض پر نظر  
آتی ہیں۔ یہاں تک پہنچے پہنچے وہ سمجھ گئے تھے کہ کامیاب فنزل کو بننے کے لیے سہل  
پہندی کا ہی راستہ اختیار کرنا ہوگا۔ چنانچہ ان کا اس دور کا کلام عمدتہ خیال، مقلدگی  
عیاں اور لطیف زبان کے ساتھ ساتھ اپنے اندر بڑی سادگی بھی رکھتا ہے۔ دراصل ان  
کی اسی شاعری نے انھیں اردو شعرا کی صفِ اول میں لا کھڑا کیا۔

## قالب - ایک سادہ سا نام

اکثر ایسا دیکھا گیا ہے کہ ایک شاعر، دوسرے شاعر کے کام سے اثر قبول کرتا ہے، لیکن قالب ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے اپنی تحریروں سے آپ اثر قبول کیا ہے۔ شاعری کے ابتدائی دور میں وہ مرزا پیدل سے ضرور متاثر تھے، لیکن یہ اثر صرف ان کی جوتی تک قائم رہا اور رفتہ رفتہ پیدل کی تقلید کم ہوتی گئی۔ فارسی کا جنون جب ان کے ذہن و دماغ سے جاتا رہا تو انہوں نے اردو کو شوب نگاری کی بنیاد ڈالی اور اردو میں ایسے سادہ اور سلیس خطوط لکھے کہ نہ تو ان سے پہلے کوئی ایسے خط لکھ سکا اور نہ ان کے بعد ہی کسی کو اس اسلوب میں خط لکھنے کی جرأت ہوئی۔ اس سے قبل فارسی شاعری کی طرح قالب خطوط بھی فارسی ہی میں لکھا کرتے تھے۔ زبان کی اس تہذیبی کامیابی کی شاعری پر بہت گہرا اثر پڑا اور یہ تہذیبی ایک طرح سے اردو شاعری کے لیے قابل نیک ثابت ہوئی۔ چنانچہ یہ کہنا ہے جائز ہوگا کہ قالب اگر خطوط اردو میں نہ لکھتے تو غالب ان کی اردو شاعری بھی اتنی سادگی اور کھل پسندی کی حامل نہ ہوتی۔ قالب کو دہلی کی عام بول چال کی زبان بہت پسند تھی، چنانچہ ان کے خطوط کی زبان بھی وہی ہے جو اس جہد کی دہلی کی زبان تھی کہ ان کو یہی زبان عزیز تھی۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ میر تقی میر کی ہائے دیوار کو مرزا جب ملی بیگ سرور کی 'فسانہ عالمی' پر غالب نے ہمیشہ فوقیت دی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہائے دیوار دہلی کی صاف، ستھری اور سلیبی ہوئی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کے برخلاف 'فسانہ عالمی' پر تصنع اور متعین و متعج نثر کا ایک نمونہ بن کر رہ گئی جسے غالب نے "بھیار خانہ" کہا ہے۔ اگر قالب پر تکلف انداز بیان، پر تصنع اسلوب اور مہارت آرائی کے شیدائی ہوتے تو 'فسانہ عالمی' کی زبان کو خوب سراہتے اور اس کی چاشنی اور رنگینی سے خوب لطف اندوز ہوتے، لیکن ان کے مزاج میں سادگی کا عنصر بدرجہ اتم موجود تھا۔ انہوں نے مشکل اور پر تکلف انداز بیان کو نہ تو خود پسند کیا اور نہ دوسروں ہی کے لیے اسے بھڑکھا۔

ان سب باتوں سے قطع نظر، جس چیز نے قالب کو کھل پسندی اور سادہ بیانی کی طرف مائل کیا وہ تھا ان کا وہ احساس جو اس دور کے عوام کی ناخن چھنی یا کم سخن شناسی

کے سبب پیدا ہوا تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ جس طرح کی شاعری وہ کر رہے ہیں، وہ عوام کے ذائقہ اور ان کی فہم سے بالاتر ہے۔ عوام کا معیار اتنا بلند نہیں کہ وہ تخیل کی بلندی پر وازیوں کو سمجھ سکیں۔ اس جھگڑا ہٹ کا اظہار ان کی شاعری میں کہیں کہیں پایا جاتا ہے مثلاً:

ہوں مگر یہ نکالہ قصور سے نقدِ ساج  
میں حسیلِ کھنکھن آفریدہ ہوں

نہ سناؤں کی حمانہ صلے کی پروا  
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن آخری دور میں جب غالب کو عوام نے ان کے اشعار کی سادگی اور صفائی کی وجہ سے سراٹھکوں پر بٹھانا شروع کر دیا تو وہ غریب یہ کہنے پر مجبور ہوئے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن در بہت اچھے  
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

غالب کی شاعری پر مشکل پسندی، پیچیدگی اور مبہم ہونے کے جو اثرات قائم کیے گئے ہیں ان میں غالب یا ان کی شاعری کا کوئی قصور نہیں، قصور اس بات کا ہے کہ عوام نے اپنے فیصلے میں بہت جلد بازی سے کام لیا اور بغیر سوچے سمجھے ان کی شاعری کو ”بے معنی“ کہہ ڈالا۔

غالب سے پہلے ہمیں اردو میں ایسے متعدد شعرا نظر آتے ہیں جو اشعار کی سادگی اور سلاست میں اپنا جواب نہیں رکھتے تھے۔ لیکن جو بات غالب کے یہاں ہے وہ دوسرے شعرا کے یہاں نہیں پیدا ہو سکی۔ اس سلسلے میں میر تقی میر کا نام پیش کیا جاسکتا ہے۔ میر کے یہاں سادہ، سلیس اور عام فہم اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اردو کے ایک سادہ بیان اور عام لب و لہجے کے شاعر ہیں، اور انھوں نے اس بات کا دعویٰ بھی کیا ہے کہ انھیں ”گھنگو عوام سے ہے“ لیکن غالب کے سلسلے میں جو تعصب ہمارے ذہن کے اندر جا گزیں ہو چکا ہے اس سے قطع نظر

## قالب - ایک مہذب شاعر

کرتے ہوئے اگر دیکھا جائے تو قالب کے کلام میں بھی میر جیسی سادگی کی مثالیں  
چاہا نہیں گی۔ میر کا ایک شعر ہے۔

بھاگے مری صورت سے وہ عاشق میں اس کی قل پہ  
میں اس کا خواہاں یاں ملک وہ مجھ سے بڑا اس قدر  
قالب نے اسی خیال کو کتنے سادہ، سہل اور برجستہ انداز میں یوں پیش کیا ہے۔

ہم ہیں عشاق اور وہ بڑا  
یا الٹی یہ ماجرا کیا ہے  
میرتے کا شعر ہے۔

سراہا اُن نے ترا تھا جن نے دیکھ زخم  
شہید ہوں میں تری حق کے لگانے کا  
قالب نے اسی مضمون کو یوں باندھا ہے۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو  
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں  
میر اور غالب کے یہ دونوں اشعار ہمیں فارسی کے اس شعر کی یاد دلاتے ہیں۔  
ہر کس کہ زخم کاری مارا نظارہ کرد  
تا حشر دست و بازوئے او را دعا کند

قالب کی ابتدائی دور کی شاعری کا پیش تر سرمایہ فارسی میں ہے اور اسی کو وہ ”نقش  
ہائے رنگ رنگ“ کہتے تھے اور اپنے ”مجموعہ اردو“ کو ”بے رنگ“ خیال کرتے تھے  
فارسی میں تاچہ بنی نقش ہائے رنگ رنگ  
ہنگذر از مجموعہ اردو کہ بے رنگ من است

فارسی میں شعر کہنے کے علاوہ انھوں نے اکثر فارسی اشعار کے ترجمے بھی  
کے ہیں، لیکن اشعار میں کہیں سے بھی ترجمہ پن کی بو نہیں آتی۔ ان کے دوسرے  
اشعار کی طرح یہ اشعار بھی بالکل طبع زاد (Original) معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں

## اولی حبیب کے لسانی طرز

وہی سلاست، وہی روانی اور وہی سادگی جلوہ گر ہے جو دوسرے اشعار میں پائی جاتی ہے۔ غالب کے دیوان میں ہے شعر اشعار ایسے ہیں گے جو قاری کا چہرہ ہیں، لیکن ان کا انداز بیان سہل ہے اور ان میں اتنی برہنگی پائی جاتی ہے کہ گمان ہی نہیں ہوتا کہ یہ قاری سے ترجمہ کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر قاری کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

جانے کہ داشت کرد فدائے تو آذری  
شرمندہ از تو گشت کہ جان دگر نہ داشت  
غالب اسی خیال کو یوں ادا کرتے ہیں۔

جان دی، دی ہوئی اس کی تھی  
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

ایک اور شعر ملاحظہ ہو جسے اکثر لوگ یہی سمجھتے ہیں کہ یہ غالب کا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ قاری کے ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ اصل شعر نسوئی تبریزی کا ہے جو یوں ہے۔

ہو ادچہ می رسم آسودہ می شوم از درد  
نمیدہ حال مرا دقت بے قراری حجب  
غالب کا شعر یوں ہے۔

ان کے دیکھے سے جفا جلتی ہنہ چہ دلتی  
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

غالب کے کلام میں سادگی و سادہ بیانی کے ذکر سے ہرگز بے مراد نہیں کہ ان کے یہاں اس کے علاوہ کوئی دوسری خصوصیت نہیں پائی جاتی۔ ان کی شاعری میں شوخی و طراوت، طنز و مزاح، رمزی و سرسختی، کیفیات حسن و عشق، نیز واقعہ و جنت کے تذکرے، سبھی کچھ ہیں، لیکن اکثر و بیشتر ان کا طرز بیان اتنا سہل ہے کہ ان مضامین کو سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔

شعر کو آسان اور عام فہم بنانے کے لیے غالب نے مختلف طریقے



## قالب - ایک مادیوں شاعر

(Devices) استعمال کیے ہیں۔ طویل اور پیچیدہ بحروں کی جگہ انھوں نے مختصر اور آسان بحریں استعمال کیں۔ فارسی کی اضافیوں کو کم کیا اور تشبیہات و استعارات بھی وہی استعمال کیے جو عام انسانی فہم سے بالاتر نہ ہوں۔ چندا شعارطا حلقہ ہوں۔

دل نادان تجھے ہوا کیا ہے  
آخر اس درد گلا روا کیا ہے

ہے خیر گرم ان کے آنے کی  
آج ہی گھر میں پوریا نہ ہوا

موت کا ایک دن معین ہے  
خند کیوں رات بھر نہیں آتی

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی  
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پیہم لگے  
بہت لگے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم لگے

نظر میں کیلکے ہے ان تیرے گھر کی آبادی  
ہمیشہ روستے ہیں ہم دیکھ کر درد و دیوار

ایک شاعر اور ایک عام انسان کے تخیل میں زمین و آسمان کا فرق پایا جاتا ہے۔ شاعر جس چیز کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، ایک عام انسان کا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتا۔ قالب کے تخیل کی دنیا ایک دوسری دنیا تھی، جہاں ہر ذہن کی رسائی ناممکن

## اولیٰ شعبہ کے لسانی طعرات

تھی، لیکن جب غالب نے پہلی پسندی اختیار کی تو انھوں نے اپنے تخیل کو ایک عام آدمی کے تخیل سے ملادیا اور روزمرہ کی زندگی کے مشاہدات اور احساسات کو اس طرح عیش کیا کہ وہ دیکھنے والوں کو عجیب نہ معلوم ہوں۔ غالب کی قوت مشاہدہ معمولی سے معمولی بات کو بھی نظر انداز نہیں کرتی۔ سبھی جانتے ہیں کہ جب آگ کو پانی سے بجھا یا جاتا ہے تو اس میں سے بجلی سی آواز نکلتی ہے۔ یہ عام مشاہدہ ہے، لیکن چوں کہ غالب ایک شاعر تھے، لہذا وہ اس سے ایک اور نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

آگ سے پانی میں بجتے وقت اٹھتی ہے صدا

ہر کوئی دراندگی میں نالہ سے دوچار ہے

اس شعر میں غالب کا انداز بیان اتنا سادہ ہے کہ اسے پہلی منشیخ کہنا بچانہ ہوگا۔

تخیل کی بلند پروازی غالب کے یہاں ضرور پائی جاتی ہے، لیکن اس بنیاد پر ہم انھیں فلسفی نہیں کہہ سکتے، البتہ منظر ضرور کہہ سکتے ہیں۔ ان کے شعرا میں فکر کی دولت دہکتے ہیں اور سوچنے پر مجبور کرتے ہیں، لیکن کسی جدیدگی یا الجھن کا شکار نہیں ہونے دیتے۔ شعر ملاحظہ ہو۔

تقدیر حیات و بدختم اصل میں دلوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ ملاح

شیخ ہر رنگ میں جلتی ہے عمر ہونے تک

کون نہیں جانتا کہ شیخ مچ ہونے تک مختلف رنگ بدلتی راتی ہے۔ کبھی حیز ہو جاتی ہے تو کبھی دم ہوئے نکلتی لہر کبھی بجھنے پڑ جاتی ہے لیکن ہر حال میں وہ شیخ تک جلتی راتی ہے۔ انسان کی زندگی بھی مختلف فیسب فرائز سے ہو کر گذرتی ہے ان سب پریشانوں اور مصیبتوں سے اسے بھٹکار اسی وقت ملتا ہے جب وہ آخری سانس لیتا ہے۔

غالب کے کلام کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔ وہ

قالب - ایک معاون شاعر

بڑے سے بڑا مضمون بھی نہایت اختصار کے ساتھ ایک شعر میں نظم کر دیتے ہیں، لیکن اس سے یہ ہرگز نہیں سمجھنا چاہیے کہ شعر کوئی پہیلی یا سہماں کر رہ جاتا ہے۔ شعر میں کوئی نہ کوئی لطیف اشارہ ایسا ضرور موجود ہوتا ہے جو شعر کی تفہیم میں معاون ہوتا ہے، اور اس طرح شعر مشکل نہیں معلوم ہوتا۔ یہ شعر ملاحظہ ہو۔

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے غریب !  
میرا سلام کہو اگر نامہ بر ملے

نفس میں مجھ سے رودادو جن کہتے نہ ذر ہدم  
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو  
اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کے اشعار میں غالب نے دریا کو کوزے  
میں بند کر دیا ہے، لیکن ذہن اگر ذرا سا بھی بیدار ہو تو شعر کا سمجھنا قطعی مشکل نہیں۔  
قالب کے کلام میں عاشقانہ مضامین کی اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ عاشقانہ  
مضامین میں ان کی شوقی و طرافت کے احتراز کی ہے۔ یہ میدان گویا انہی کے لیے  
خصوص ہے۔ ان کی شوقی و طرافت کا انداز بالکل فطری ہے۔ غالب کا طنز بھی بہت  
سادہ اور براہ راست ہوتا ہے۔ سادگی کے باعث اس میں ایک مخصوص کیفیت پیدا  
ہو جاتی ہے مثلاً۔

چاہتے ہیں خوب مردوں کو اسد  
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

مجھ تک کب ان کی بزم میں آیا تھا اور جام  
ساقی نے کچھ طمانہ دیا ہو شراب میں  
رہنماہ مضامین کی بھی ان کے یہاں کی نہیں۔ غریبات پر ان کے اشعار ان  
کی بہترین شاعری کا نمونہ ہیں۔ وہ شراب کی لذت سے آشنا تھے اور شراب انہیں بے

## دوبی تھیں کے لعلی طغریٰ

حد عزیز تھی۔ اسی لیے انھوں نے غریبات سے حلق عجیب عجیب مضامین پیدا کیے  
ہیں۔ شراب سے دانا نہ محبت کے اظہار میں بھی انھوں نے کل پسندی کا دامن ہاتھ  
سے نہیں چھوڑا۔ لیکن کے پاشعار دیکھیے

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تودم ہے  
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

ہاں فزا ہے بارہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا  
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگ ہاں ہو گئیں

میں نے مانتا کہ کچھ نہیں لیکن  
مفت ہاتھ آئے تو ہما کیا ہے

مے عا پھر کیوں نہ نہیں ہے جاؤں  
غم سے جب ہوگی ہو زلیست حرام  
غالب نے واقعہ دزاد پر بھی خوب خوب طعنے دیے ہیں اور شراب کے ذکر کے  
ساتھ جنت و دوزخ کا بھی ذکر کیا ہے، لیکن ان تمام مضامین کے بیان میں سادگی و  
کل پسندی کی لڑائیاں خصوصیت کو انھوں نے ہر جگہ برقرار رکھا ہے  
جاننا ہوں تو اس طاعت و زہد  
پر طبیعت اور نہیں آتی

وہ چیز جس کے لیے ہو ہمیں بہشت عزیز  
سوائے ہانہ گلفام و شکو کیا ہے

## غالب - ایک ماحول شاعر

کہاں بھٹانے کا صبر، غالب اور کہاں واسطہ  
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جانتا تھا کہ ہم نکلے  
غالب حسن کے شیدائی تھے۔ ان کے کلام میں بیشتر شعراء حسن کے موضوع  
پر ہیں۔ حسن کا تذکرہ جہاں بھی انھوں نے کیا ہے غلوں و سادگی کا دامن ہاتھ سے نہیں  
جانے دیا ہے۔ وہ حسن کو دیکھ کر حیرت میں پڑ جاتے ہیں اور ایک خاص کیفیت میں  
کھو جاتے ہیں، لیکن اپنے بیان کی سادگی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ وہ سچائی اور  
سادگی کے ساتھ وہی بیان کرتے ہیں، جو دیکھتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ہاں پری چہرہ لوگ کیسے ہیں  
غمزہ و عشوہ و انا کیا ہے  
ہلکن زلفِ خہری کیوں ہے  
کمرِ خیمِ سرمہ سا کیا ہے

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد  
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد  
غالب محبوب کے حسن سے زیادہ اس کی اداؤں اور شوخیوں سے حائر نظر  
آتے ہیں، لیکن اس تاثر کا اظہار بھی وہ اسی انداز میں کرتے ہیں۔  
اس نزاکت کا بُرا اور وہ بھلے ہیں تو کیا  
ہاتھ آئے تو انھیں ہاتھ لگائے نہ رہے

غالب کی سہل پسندی اور سادہ بیانی جسے سطور بالا میں بیان کرنے کی کوشش  
کی گئی ہے، ان کی زندگی اور شاعری کے اختتامی دور سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ یہ ایک  
بدیہی حقیقت ہے جو تہذیب و ذہن کی کسی بھی شاعر کا اہم ترین رنگ یا سب سے زیادہ  
قابلِ توجہ اسلوبِ بیان وہ ہوتا ہے جو اس کی عمر کی پختہ ترین منزل یا سب سے زیادہ

## دلی قند کے لسانی معرکے

ترقی یافتہ دور سے قطع رکھتا ہے، کیوں کہ مشق سخن، طرز نگار اور قوت بیان کی اسی منزل میں پہنچ کر وہ اپنی معراج کو چھو لیتا ہے۔ پھر کوئی وجہ نہیں کہ ہم غالب کے صرف ابتدائی دور کے ہی کلام کو مد نظر رکھ کر اس بات کو دہراتے رہیں کہ وہ ایک نہایت مشکل پسند شاعر تھے، بلکہ کیوں نہ ہم ان کی عمر کے بہترین دور کے کلام کو مد نظر رکھتے ہوئے انھیں ایک ایسا شاعر تسلیم کریں جو سہل و سادہ بیان اور سادگی اظہار پر اعلیٰ ترین قدر رکھتا تھا اور اسی بنا پر ایک سہل پسند اور سادہ بیان شاعر قرار دیے جانے کا بھی حق رکھتا تھا۔

## شبلی کا تصور لفظ و معنی (”شعرا لہجہ“ کے حوالے سے)

شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہوئے شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء تا ۱۹۳۲ء) نے ”شعرا لہجہ“ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ”شاعری وہ دہائی اور ذوقی چیز ہے۔“ شاعری کا دوسرا نام انھیں نے ”قوتِ احساس“ بتایا ہے۔ یہاں انگریزی شاعر ویلیم ورڈز ور تھ (William Wordsworth) کی بیان کردہ شاعری کی تعریف ذہن میں آتی ہے جس میں اس نے یہ کہا تھا کہ —

”Poetry is the spontaneous overflow of  
powerful feelings“

آگے چل کر شبلی کہتے ہیں کہ جب یہی احساس الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے، گویا شبلی کے نزدیک لفظ کی حیثیت آئینہ (Form) کی ہے اور اس کا موضوع (Content) وہ احساس ہے جو شاعری سے مراد ہے۔ ورڈز ور تھ اور شبلی نے شاعری کی جو تعریفیں بیان کی ہیں ان میں کافی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ورڈز ور تھ نے جس چیز کو ”Powerful feelings“ کہا ہے، شبلی اسے ”قوی جذبہ“ کہتے ہیں اور ”Spontaneous“ کے لیے وہ ”بے ساختہ“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ شعر کی مکمل تعریف شبلی یوں بیان کرتے ہیں:

”جب اس پر [انسان پر] کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ

اس کی زبان سے سوزوں الفاظ نکلتے ہیں، اسی کا نام شعر ہے۔“ (۱)

یہاں ”سوزوں الفاظ“ شبلی کا اضافہ ہے ورنہ ورڈز ور تھ کی شعر کی تعریف میں اس کا کوئی ذکر نہیں۔ لیکن منطقی طور پر یہ شعر کی تعریف بیان کرتے ہوئے شبلی کہتے ہیں

## دینی عقیدے کے لسانی شعریات

کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعہ سے ابھارتا ہے وہ شعر ہے، اور جمل کے یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں، یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحبِ جذبہ کے دل پر طاری ہوتا ہے، اس لیے شعر کی تعریف وہ بھی کرتے ہیں کہ ”جو کلام انسانی جذبات کو برافروز کرے اور ان کو گہر تک میں لائے وہ شعر ہے۔“

فعلی شعر کی تعریف بیان کرتے وقت نقطہ کے Conceptual یا Denotative معنی مراد نہیں لیتے، یعنی وہ نقطہ کی لغوی حیثیت کو نہیں دیکھتے، بلکہ اس کے Expressive اور Emotive معنی مراد لیتے ہیں۔ ہر نقطہ اپنا کوئی نہ کوئی مفہم (Sense) Conceptual Conceptual meaning ہے جسے Conceptual meaning کہتے ہیں۔ اسی کو Denotative meaning بھی کہتے ہیں، کیوں کہ اس سے نقطہ کے لغوی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ فعلی نے شعر کی جو تعریف بیان کی ہے اس میں نقطہ کو نہ تو انھوں نے اس کے Conceptual معنی میں استعمال کیا ہے اور نہ ہی Denotative معنی میں۔ زبان کا بنیادی کام ابلاغ یا ترسیل معنی اور افادے مطلب ہے۔ حکم سے سامع تک زبان و پیغام رسائی یا ترسیل (Communication) کا جو فریضہ انجام دیتی ہے یا ربطِ مراد کے معمولات میں زبان سے الفاظِ مدِ تفہیم کا جو کام لیا جاتا ہے وہ الفاظ کے Conceptual یا Denotative معنی کے ذریعہ سے ہی ممکن ہوتا ہے، لیکن شاعری کا کام الفاظ کے ذریعہ محض پیغام رسائی یا ابلاغ (Information) ہی نہیں پہنچانا نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ فعلی نے کہا ہے جذبات کو ”برافروز“ کرنا ہے، اس لیے شعر میں جو الفاظ استعمال کیے جائیں گے ان کا مقصد Emotive اور Expressive یعنی جذبے کی ترسیل اور اظہار ہوگا نہ کہ ابلاغ رسائی۔ لہذا جب فعلی یہ کہتے ہیں کہ جو ”جذبات الفاظ کے ذریعے ابھارتا ہے وہ شعر ہے“ تو وہ الفاظ سے یہاں ان کے Expressive اور Emotive معنی ہی مراد لیتے ہیں۔

لفظ و معنی کے قصہ سے وابستہ ایک دوسرا اہم پہلو وہ ہے جس میں فعلی نے الفاظ کی صوت لٹری (Onomatopoeic) خصوصیت اور صوتی حریت (Sound symbolism) پر زور دیا ہے۔ جہاں وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ کلمات کی تشکیل کن کن چیزوں سے ہوتی ہے، وہاں وہ اظہار کے لیے اور آواز کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ ”درد، غم، جوش، جذب، فیض، غصہ ہر ایک کے اظہار کا لہجہ اور آواز مختلف ہے۔ اس لیے جس جذبہ



کی محاکات مقصود ہو، شعر کا وزن بھی اسی کے مناسب ہونا چاہیے تاکہ اس جذبہ کی پوری حالت ادا ہو سکے۔ "فنی آوازوں کو پست، بلند، شیریں، کرسخت اور سرلی لہجوں میں تقسیم کرنے ہیں اور کہتے ہیں کہ آوازوں کے اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے الگ الگ الفاظ استعمال کیے جائیں جہاں خصوصیات پر دلالت کرتے ہوں۔ اس سلسلے میں فنی نے انگریزی شاعر رابرٹ سڈے (Robert Southey) کی ایک نظم کا حوالہ دیا ہے جس میں سیلاب کا ذکر ہے۔ فنی لکھتے ہیں کہ "اس نظم میں تمام الفاظ اس قسم کے آئے ہیں کہ پانی کے بہنے، مگرنے، پھیلنے، بڑھنے (وغیرہ، وغیرہ) کے وقت جو آوازیں پیدا ہوتی ہیں، الفاظ کے لہجے سے ان کا اظہار ہوتا ہے، یہاں تک کہ اگر کوئی شخص خوش ہوائی سے اس نظم کو پڑھے تو سننے والے کو معلوم ہوگا کہ زبردست سیلاب آرہا ہے۔" فنی نے صوت و معنی کی مطابقت کی یہ ایک بہترین مثال پیش کی ہے۔ اسی کو اسلوبیاتی اصطلاح میں صوتی رحریت و صوتی مطابقت (Sound symbolism) کہتے ہیں۔ جدید اسلوبیات نے اس سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ لسانیات کی صوتی سطح پر اسلوبیاتی تجزیے کا تمام تر کام صوتی رحریت ہی پر مبنی ہے۔ فنی غالباً پہلے اردو نقاد ہیں جنہوں نے صوت و معنی (Sound and Sense) کے رشتے پر شاعری کے حوالے سے توجہ مرکوز کی ہے۔ (۳)

فنی ایک صاحبِ اسلوب ہونے کے علاوہ اسلوب شناس بھی تھے۔ انہوں نے صوتی رحریت کے اس نکتے کو واضح کرنے کے لیے مرچے کا ایک بند بھی پیش کیا ہے جس میں اہل بیت، نیز حضرت عباس اور بن کے گھوڑے پہاڑی بند کر دیے جانے کا ذکر ہے۔ مرچے کے اس بند کے ابتدائی چار مصرعے "ذ" (دال) پر ختم ہوتے ہیں جو صوتی اعتبار سے ایک بندش آواز یعنی Stop sound ہے جس کی ادائیگی میں ہوا کا اخراج لوک زبان کے سہارے سوزھوں پر رک جاتا ہے۔ اس بند کے مفہوم کو اگر ہم ذہن میں رکھیں تو بندش آواز "ذ" (دال) میں صوت و معنی کی جڑ ہم آہنگی پائی جاتی ہے وہ بخوبی واضح ہو جائے گی۔ فنی نے صوت و معنی کے اس اخراج کو بچکان لیا تھا۔ چنانچہ مرچے کے اس بند کے بارے میں کہتے ہیں کہ پہلی، نیچرل اور فطری حالت کا طاق ہے۔ وہ بند یہ ہے:

دوریا کو دھننا کے لگا دیکھنے سمند	دھن سے بندہاں پرتھا آب و ناند بند
چکار تے تھے حضرت عباس اور جند	ہر بار کا پتہ تھا سنستا تھا بند بند

## اولیٰ شعر کے لفظی عناصر

ترپانا تھا جگر کو جو شور آبشار کا

گردن بھرا کے دیکھنا تھا منہ سوار کا

فحلی نے "شعر انجم" میں حسن الفاظ سے بھی تفصیل سے بحث کی ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ اہل فن کے دو گروہ بن گئے ہیں، ایک لفظ کو ترجیح دیتا ہے اور دوسرا موضوع اور معنی کو۔ انھوں نے "کتاب الحمد" کے ایک باب "فی اللفظ ما معنی" کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ "لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے۔ دونوں کا رابطہ ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا رابطہ کہ وہ کثرت ہوگا تو یہ بھی کثرت ہوگی، پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہوتو شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر غراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔ اسی طرح مضمون کو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر نہ رہے ہیں تب بھی شعر بے کار ہوگا، کیوں کہ بدوع بغير جسم کے پانی نہیں جاسکتی۔"

فحلی کا خیال یہ ہے کہ زیادہ تر اہل فن لفظ کو مضمون پر ترجیح دیتے ہیں، کیوں کہ مضمون تو سب ہی پیدا کر سکتے ہیں لیکن شاعری کا کمال یہ ہے کہ مضمون ادا کر کے الفاظ میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔ خود فحلی کا عقیدہ یہ ہے کہ شاعری یا انشا پر داری کا دوسرا اور زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ وہ "گلستانِ سحر" کی مثال دے کر یہ بتاتے ہیں کہ اس میں جو مضامین اور طیالات بیان کیے گئے ہیں وہ اتنے اچھوتے اور نادر نہیں ہیں، لیکن الفاظ کی فصاحت، ترتیب اور تناسب نے ان میں بحر پیدا کر دیا ہے۔ فحلی کہتے ہیں کہ "اگر اچھے مضامین اور طیالات کو مضمونی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا۔" وہ "عمدہ" کے "ساقی نامہ" کے مقابلے میں "سکندر نامہ" کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ اس میں الفاظ کی محتاجت، شان و حرکت اور بندش کی پختگی پائی جاتی ہے جو ساقی نامہ میں مفقود ہے۔ "ساقی نامہ" میں نازک خیالی، سو فکائی اور مضمون بندی ضرور پائی جاتی ہے، پھر بھی فحلی کے نزدیک "سکندر نامہ" کا ایک شعر "وہ ساقی نامہ پر ہماری ہے اس سے فحلی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے، بلکہ ان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ مضمون خواہ کتنا ہی بلند اور نازک کیوں نہ ہو، لیکن اگر الفاظ مناسب نہیں ہیں تو شعر میں کچھ تاثر پیدا نہ ہو سکتی۔ فحلی نے "شعر انجم" میں یہ یہ بتا دیا ہے کہ "جن

## فعلی کا تصور بعد دینی

بڑے شعراء کی نسبت کہا جاتا ہے کہ ان کے کلام میں غامی ہے اس کی زیادہ تر وجہ یہی ہے کہ ان کے ہاں الفاظ کی متانت، موکا اور بندش کی درستی میں نقص پایا جاتا ہے۔

فعلی کے تصور لفظ دینی کو دیکھنے کے بعد ہمیں ان کے تصور اسلوب کو دیکھنے میں بہت مدد ملتی ہے۔ متبادل الفاظ، تراکیب اور فقروں کے درمیان بہتر انتخاب کو وہ بہتر اسلوب تصور کرتے ہیں۔ فعلی نے "شعراجم" میں جو بات آج سے بہت پہلے کہی تھی وہی بات عصر حاضر کے ایک معروف نقاد اور ماہر اسلوبیات نلرا ایک انکویسٹ (Nils Erik Enkvist) نے ان الفاظ میں کہی ہے:

"Style is the choice between alternative expressions." (۳)

فعلی متبادل الفاظ و تراکیب کے درمیان انتخاب کی مثال بن دو مصرعوں سے پیش کرتے ہیں:

ع قاتلہا بلی خوش گو کہ چبکتا تھا جہن میں

ع لیل چمک رہا ہے دریا طر رسول میں

فعلی لکھتے ہیں کہ ان میں مضمون بلکہ الفاظ یک مشترک ہیں پھر بھی زمین و آسمان کا فرق ہے۔ فعلی نے میر انیس، مرزا ابیر، مرزا ظہیر اور اردو اداری کے دیگر شعراء سے اسکی بے شمار مثالیں پیش کی ہیں جن کے دو بندوں یا اشعار میں متق بالکل مشترک ہیں لیکن الفاظ کے انتخاب یا بقول فعلی الفاظ کے "اول بدل اور اسٹ پلٹ" نے کلام کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مرزا ابیر اور میر انیس کے کلام سے دو دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

میر انیس

مرزا ابیر

کس نے دی اگونی رکوع و بخود میں سائل کو کس نے دی ہے اگونی نماز میں

جیسے مکاں سے ڈرے میں صاحب مکاں جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے

فعلی نے "شعراجم" میں فصاحت اور بلاغت سے متعلق بھی اپنی پیش قیمت آراء کا اظہار کیا ہے، لیکن بادی بخیر میں دیکھا جائے تو فصاحت و بلاغت کا مسئلہ دراصل تفکیلی اسلوب کا مسئلہ ہے اور اس سلسلے کی بیشتر نظری بحثیں اسلوبیات (Stylistics) کے دائرے میں آتی ہیں۔ آج جدید لسانیات اور اسلوبیات کی روشنی میں اسلوب کی توضیح

اور تجربے کا جو کام جاری ہے اس کی جڑیں بلاشبہ فٹلی کی عالمانہ تصنیف "مضمرانجم" میں بھی حاشی کی جا سکتی ہیں۔

## حواشی

- ۱- اس مقالے میں فٹلی کے تمام مقدمات "مضمرانجم" سے پیش کیے گئے ہیں۔
- ۲- ان مباحث کے لیے ملاحظہ ہو تمام اسلوب کا مضمون "اکثر انصاری کی حوالی نظم وقت کی بانہوں میں" (ایک اسلوبیاتی مطالعہ)۔ مضمون زبان، اسلوب اور اسلوبیات از مرزا ظیل احمد بیک (دہلی: انجیر کیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱ء) اور (دوسرا نچیشن)۔
- ۳- ملاحظہ ہو نلریک ائکویسٹ (Nils Erik Eakvist) کا مضمون "On Defining Style : An Essay in Applied Linguistics and Style" شملت "Linguistics and Style" مرتبہ نلریک ائکویسٹ و دیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۴ء)۔

# فراق گورکھپوری کی سنگھار رس کی شاعری

(روپ کی رہا میوں کا تجزیاتی مطالعہ)

فراق گورکھپوری (۱۸۹۶ء تا ۱۹۸۲ء) کے بارے میں اکثر نقادوں نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ وہ ”جدید صحت“ اور ”نئے تہذیبی شعور“ کے شاعر ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق کی شاعری میں ایک نئے طرز احساس اور نئے لب و لہجے کا پتہ چلتا ہے، لیکن فراق کے یہاں ہمیں جو چیز سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ان کا ہندی اسلوب اور ان کی شاعری کی ہندوستانی فضا ہے۔ فراق نے اپنی شاعری میں ہندو اساطیر و تصنیفات کا ذکر جس کثرت سے کیا ہے اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتی۔ ان کی شاعری میں ہندوستان کی مٹی، یہاں کی بوہاس، فضا اور تہذیب و معاشرت، نیز رسم و رواج کی جھلکیاں بھی خوب دیکھنے کو ملتی ہیں۔ فراق نے اپنے طرز بیان کا انتخاب بھی موضوع ہی کی مناسبت سے کیا ہے اور اپنی شاعری کی ہندوستانی فضا کی عکاسی کے لیے ہندی لفظیات، ہندی تشبیہات و استعارات اور ہندی ملائم کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔

فراق کے یہاں ہندوستانی عناصر اور ہندی لغات کی کارفرمائی یوں تو جگہ جگہ نظر آتی ہے، لیکن ان کی ’روپ‘ کی رہا میاں کلیتہً اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ ’روپ‘ کی رہا میوں کو فراق نے ”سنگھار رس کی رہا میاں“ کہا ہے۔ یہ رہا میاں فراق نے جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸ء تا ۱۹۸۲ء) سے ”ان بن“ ہو جانے کے بعد ۱۹۳۵ء کے اوائل میں لکھی تھیں۔ (۱) لیکن ان کی اشاعت ۱۹۳۷ء میں مل میں آئی (۲)۔ ’روپ‘ میں کل ۳۵۱ رہا میاں شامل ہیں۔ (۳) اگر فراق کی بات سے اتفاق کریں تو ان رہا میوں میں —

”لطیف، نازک، چمکے اور مہذب انداز سے اپنی پوری بھرپوری

## اولیٰ جہد کے سلسلے میں

ہمدانی شان سے ہمدستان کی زندگی اور ہمدستان کے لکھری مصوری و ترجمانی ہوئی ہے۔ (۴)

فراق نے اردو شاعری میں ہمدستانیت کے فقدان کا اکثر ذکر کیا ہے، اور اردو شاعری کے ہمدستانی شاعری نہ بن سکے پر اظہارِ افسوس کیا ہے۔ ان کے خیال میں ہمدستانیت کے کچھ عناصر شروع میں بعض دکنی شعرا کے یہاں ضرور نظر آئے، اس کے بعد اس کی تعمیل ہی جنگ میر تقی میر، ظہیر اکبر آبادی، اور حالی کے یہاں نظر آئی۔ اقبال کے دور اول کے کام میں بھی ہمدستانیت کی جنگ نظر آئی، لیکن انھیں اس بات کا ہمیشہ افسوس رہا کہ ہمدستانی لکھراپنے رہا اور اپنی تمام قیمتی قدروں کے ساتھ اردو شاعری میں کہیں جلوہ گر نہ ہو سکا۔ فراق کے نزدیک ہمدستانی شاعری سے مراد ایسی شاعری ہے جس میں —

”یہاں کی غضا کی ٹھنڈک اور گرمی ہو، ہمدستان کی مٹی کی خوشبو ہو، یہاں کی آوازیں کی چمک ہو جو یہاں کے آکاش، صبح، چاند اور ستاروں کا آئینہ بنے اور ان کو آئینہ دکھائے جس میں وہ مخصوص احساسِ حیات و کائنات ہو جو کہ رنگ دینے سے لے کر عکس میں اور سورہاں اور میر لہائی کے کام میں نظر آتا ہے جو اس زمانے میں بھی نگار کے نقوش کی جگہزوں کی آجاری اور شادابی کا باعث ہے۔“ (۵)

چوں کہ یہ تمام خوبیاں اردو شاعری میں پورے طور پر جلوہ گر نہ ہو سکیں، اس لیے اردو شاعری سے، اس کی تمام اچھائیں کے باوجود، فراق کا ذہن کسی قدر ”نا آسودہ“ رہا۔ حالانکہ اس ”نا آسودگی“ کے احساس کو ختم کرنے کے لیے انھوں نے ”روپ“ کی رہا میاں (— سنگھار دس کی رہا میاں) تخلیق کیں۔

فراق اردو شاعری کو ہمدستانی لکھرا اور اس کی روح کا ”صحیح نمائندہ“ اور ”آئینہ دار“ تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اس کے لیے ان کے خیال میں، ”اردو کو سسکرت اور ہندی شاعری دونوں کی قدروں سے استفادہ کرنا ضروری ہے۔“ فراق نے اپنی تنقیدی کتاب اردو کی حقیقی شاعری میں بھی اس مسئلے پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”اردو زبان ہمد، مسلمانوں کی شہزادہان ضرور ہے، لیکن اردو ادب اس وقت صحیح معنوں میں ہمد، مسلمانوں کا شہزادہ ادب ہوگا جب اردو

## فراق کو کچھدی کی نگہاروں کی شاعری

لفظ اور اردو ادب میں کافی تعداد شکریت کے نعروں اور نکلوس ملکہ بھی  
بھی شکریت ترکیبوں کی بھی پہلے سے جولائی جائے۔ (۶)

(۲)

جیسا کہ طور بالا میں کہا گیا ہے، فراق نے 'روپ' کی رہا میوں کو نگہاروں کی  
رہا میاں کہا ہے۔ انھوں نے شکریت لفظ 'روپ' کو جمالیاتی معنی میں استعمال کیا ہے۔ (۷)  
جمالیات یا جمالیاتی تجربے کا 'کام' (کار) یعنی محبت کے جذبے سے گہرا تعلق ہے، اور  
'کام' کو نگہاروں میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ لفظ 'نگہار' شکریت زبان کے لفظ  
'شرکار' (شکر) سے مشتق ہے جو دونوں 'شرک' (۸) اور 'آرز' (۹) کی سندھی یعنی  
ترکیب سے بنا ہے۔ شکریت میں 'شرک' کے معنی ہیں 'کام' یعنی محبت اور آرز کے معنی ہیں 'بہار'۔  
جگانے یا بیدار (Stimulate) کرنے والا اس طرح 'شرکار' سے مراد تجربہ یا عمل ہے جو محبت  
کے جذبے کا بہار بنا۔ جگانا یا بیدار کرنا ہے یا اس میں تحریک پیدا کرنا ہے۔ ہندو اساطیر میں 'کام'  
دین (۱۰) کو محبت کا دیوتا مانا گیا ہے اور اس کی بیوی کو جس کا نام 'ریتی' (۱۱) ہے،  
'پیم روپ' رتی، یعنی انتہائی حسین و جمیل عورت کہا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لفظ 'ریتی' ادب و  
شاعری میں محبت اور حسن کا استعارہ بن گیا ہے۔ محبت انسان کا ایک ہستیاں پہلا (۱۲)  
(۱۳) یعنی مستقل یا بنیادی جذبہ ہے جسے 'ریتی' کہا گیا ہے۔ شرکاروں (۱۴) (نگہاروں) کی  
بنیادی کامی جذبے پر قائم ہے۔ یہ سب سے اہم بنیادی جذبہ تسلیم کیا گیا ہے۔

نگہاروں ان آٹھ رتوں میں سے ایک ہے جن کا ذکر شکریت شعریات میں پایا  
جاتا ہے۔ یہاں پر بتا دیا بھی ضروری ہے کہ 'ریت' (۱۵) اس آٹھ یعنی آٹھ کو کہتے ہیں جو  
کسی جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کا تعلق درحقیقت انسان کے بنیادی جذبوں  
یا اہلی کیلیات سے ہے جن کی تعداد آٹھ بتائی گئی ہے۔ (۱۶) ریں انھی جذبات کی جمالیاتی  
تجسیم ہے، اور نگہاروں کو وہ دھ، مسرت یا آندہ جو محبت کے جمالیاتی تجربے سے حاصل  
ہوتا ہے۔ فراق نے نگہاروں کو جمالیات کا مترادف بنانا ہے۔ چنانچہ وہ 'روپ' کے دینا ہے  
("چند باغی") میں لکھتے ہیں۔

"ہر باغیاں سب کی سب جمالیاتی یا نگہاروں کی ہیں۔" (۱۷)

شکریت شعریات میں نگہاروں کے تین پہلو (Aspects) بیان کیے گئے

ہیں: "آئسمن" (Aasmann)، "آشرے" (Ashra) اور "آڈی پن" (Adhi Pan) جن کا تحصیل سے ذکر آنحضور صلی اللہ علیہ وسلم میں کیا جائے گا۔

فراق نے اردو کی مشقیہ شاعری میں ان رہائیوں کا موضوع "جسم و جمال" محبوب" بنایا ہے۔<sup>(۱۰)</sup> اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رہائیوں کو پڑھنے والے وقت لسانی حسن و جمال کا احساس شدہ پتر ہو جاتا ہے اور ہماری ایک ایسے جمالیاتی تجربے سے گزرتا ہے جس سے اسے حد تک روحانی سرمت حاصل ہوتی ہے۔ فکیل ارضن نے نوپ کی رہائیوں کو ایک جمالیاتی مسک سے تعبیر کیا ہے۔ دفریق کی جمالیات پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نوپ کی رہائیاں ایک جمالیاتی مسک (Cult) کی بنیاد رکھتی ہیں۔ ہم اسے اردو شاعری میں ایک ایسے منفرد جمالیاتی مسک سے تعبیر کر سکتے ہیں جو انفرادی طور پر ایک تلفظ امتداد سے جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے لیے ہے۔ الگ تھک رہ کر سرزوں کو پانے اور لذتوں کو حاصل کرنے کا یہ مسک جدید اردو شاعری میں اپنی نوعیت کا واحد مسک ہے۔"<sup>(۱۱)</sup>

"نوپ" کی بعض رہائیوں میں فراق نے محبوب کے "جسم و جمال" کا ذکر اسے بر ملا اعجاز میں کیا ہے کہ اس میں شہوانی (Erotic) جذبے کی لپک پیدا ہوگئی ہے، اور اس کی حدیں عرفانیت سے جا ملتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق اپنے حقیقی اظہار کے وسیلے سے جمالیاتی دکھ کے علاوہ جنسی غمزدگی بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ فکیل ارضن راقم السطور کے اس خیال سے شغف نظر آتے ہیں، بلکہ اس سے بھی آگے کی بات کہتے ہیں:

"فراق نے اپنی رہائیوں میں دل لرزہ اور لذت آمیز فضا خلق کی ہے اور اس حقیقی فضا کا خلا خفا کا ایک ہی لسانی بیکر ملحق ہو جائے جس کے جسمانی رجحان کی ایک سے زیادہ جہتیں کوشش پوست کے سچے احساس کے ساتھ جلوہ بن جائیں۔ محبت اور اس کے نکلنے سے حسن اور یکس کی لسانی کیفیتوں نے متحرک خاک کے بغیر ہی اور رنگ فراہم کیے ہیں۔ اس روشن کار شدہ ان اجاز آفریں جمالیاتی تجربوں سے جلتا ہے جس کی ارضی اور فاضل صورتیں ملتی ہیں۔" (۱۲)

"نوپ" کی رہائیاں صرف جمالیاتی تجربوں ہی کی حامل نہیں ہیں، بلکہ ان سے فراق کے جس کسی صورت جنسی تجربوں کا بھی پتہ چلتا ہے۔ مذیل کی رہائیاں ملاحظہ ہوں:



فراق کہ کچھدی کی نگاہوں کی شاعری

چھتی ہوئی مڑی ہے کہ لہرائی ہے  
 پھل ہوئی بجلی ہے کہ غل کھائی ہے  
 پہلو میں لہک کے کھینچ لی ہے وہ جب  
 کیا جانے کہاں بہا کے لے جاتی ہے

(رباعی ۸۴)

کھینچا ہے غل میں ہاتھوں کو تو لے  
 کھو جائے گا ہے وقت، تکلف نہ رہے  
 ہنگامہ وصال، کر سنبھلنے کی نہ فکر  
 سو سو ہاتھوں سے نہیں سنبھالے ہوں تجھے

(رباعی ۸۵)

پہلو کی وہ کھکشاں، ہاتھوں کا اجمار  
 ہر عضو کی نرم لو میں مضم جھنکار  
 ہنگام وصال چپک لیتا ہوا جسم  
 سانسوں کی شیم اور چہرہ مگھار

(رباعی ۸۶)

(- ہاتھوں - سرین [فراق])

فراق نے یہ رباعیاں کسی قسم کی افادیت کے پیش نظر نہیں کہی ہیں۔ انھوں نے  
 'نروپ' کے دیباچے میں خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ "ان میں شاعری کے وہ افادہ پہلو نظر  
 نہیں آتے جن کے لیے ہم لوگ بے صبر رہتے ہیں۔" لیکن وہ بے ضرور تسلیم کرتے ہیں  
 کہ احساس، محفل، مہنسی جذبہ یا شہوانی نفسیات کی تہذیب اگر مشق یا جمالیاتی شاعری  
 کے ذریعے سے ہو سکے تو ایسی شاعری کو "بالکل غیر افادہ" قرار نہیں دیا جاسکتا۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، 'نروپ' کی رباعیاں ۱۹۳۵ء کے اوائل کی تخلیق ہیں۔  
 فراق نے اگرچہ اس سے پہلے بھی رباعیاں کہی ہیں جو ان کے مجوزہ کلام 'نروپ' کا ناسخ  
 میں شامل ہیں، لیکن وہ سب کی سب روایتی انداز کی ہیں۔ ان کے الفاظ، ترکیبیں اور  
 ہنر میں قدریم طرز کی رباعیوں کی یاد دلاتی ہیں۔ مضامین اور خیالات کے اعتبار سے بھی ان

### اولیٰ علیہ السلام کے مہربان

میں کوئی ناپا جان نہیں۔ اس کے علی المرتضیٰؑ کی رہا میاں ایک نئے موڑ کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ جن میں شعل کی ایک نئی دنیا آباد ہے اور گرنے والہ کے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں۔ فراق کے غلبے والہ کو نیا موڑ دینے میں جوش ملیح آبادی کا نہایت اہم کردار رہا ہے۔ اس لیے ان سے "ان بن" کے نام سے رندپ کا حساب فراق نے جوش کے نام کیا ہے۔

(۳)

رندپ کی رہا میوں کو موضوع کے حصار سے دو زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلی قسم ان رہا میوں کی ہے جن میں ہندوستان کے پھر (بلکہ ہندو پھر) اور آداب صاحب معاشرت، نیز یہاں کی سماجی اور گھریلو زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق نے ان رہا میوں میں ہندوستانی معاشرے اور ہندو معاشرت کے بڑے دل آویز مرتعے اور یہاں کی گھریلو زندگی کی بڑی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں جن میں عورت کے مختلف رندپ اور اعزاز دیکھنے کو ملتے ہیں، کہیں وہ الخود شیرہ ہے تو کہیں سہاگن اور گرہستن اور کہیں مصوم بچے کی ماں۔ اسی کے ساتھ ان رہا میوں میں یہاں کے موسم، دریا، گھاٹ، چاند، سورج، آکاش، مکھن، پتو پتشی اور بھونوں کا بھی ذکر ہے۔ عدل فریب انداز میں ملتا ہے۔

ان رہا میوں میں جو مرتعے پیش کیے گئے ہیں اور جن مناظر کی عکاسی کی گئی ہے ان میں سے بعض یہ ہیں، مثلاً دم سروں میں گانا، لودی یا سنا، آرتی، اتارنا، دیوی کا ستار بجا، ملائیں لیٹا، چکر ٹیم ناچتا، گھر کی عورتوں کا ہاتھ لگنا، بھولا بھولنے میں سادھن گانا، گھاٹ پر لہانا، آگنی پر کیلی سازی پھیلاتا، تپسی پر پانی چھ حانا، اکھ کے کھیتوں میں مصوم کتواروں کا دولہا اور چھلانگ لگانا، چاندنی رات میں کشتی پر دھپا کی سیر کرنا، بچے کو ہاتھوں پر چھلانا، سہاگن کا سہاگ بچ پر سونا، گھر کی کشتی کا بھون پکانا، سہاگنی کا قہار بھانے ہوئے آنا، دھن متھنا، ہولی کھیلنا، ماں کا بچے سے قہار ہونا، دیوالی کی شام گھروں کو سنا، بدلی کے مانگی ہاندھنا، گائے کو چار اکھانا، گائے کو دھنا، چھٹ پر گھڑیاں چھلکانا، ہندو میں چراغ کا چھلکانا، کوئل کا کوکنا، بھونوں کا مفلانا، چھد ماسے امرت برستا، گاتی ہولی اپسرا کا سنگن سے اترا، بچے کو لہانا، کپڑے پہنانا، پانی کا پھگولے لے کر ترنگ بھرنا، بھنگی کے چم چم لینا، گیسو پہنے نیند سے اٹھنا، ستر سے آنکھیں ملتی اٹھنا، ہانک کے ترانے پھیلتا، مصوم آنکھوں میں لٹک چھلکانا، ہادی کی جھون سے ہوا کا لٹکانا، گیسو کھولنے کو دت سے سونا، وغیرہ۔

ان رہا میوں میں پیش کیے گئے چھادھل آویز مرتعے اور دل لرزب مناظر و کیفیات

## لڑائی گدگدائی کی گھمسان کی شاعری

ملاحظہ فرمائیں، مثلاً ساون کی پھوار، جیسی کی تان، چیت کی چاندنی، چند کھی کی مسکراہٹ،  
ہنسٹ کی ترک، ماتھے کی کھکشاں، سر کا گھونگٹ، کھٹا ہوا کنول، موروں کا قفس، تاروں بھری  
رات، پائل کی صدا، چہرے کی دھک، ہنڈلائی گھٹا، بھکتی ہوئی شام، گھٹکھٹکھٹا گاتی ہوئی اپسرا،  
دس کی لہر، دھوپ کا کنوارا پن، ٹکڑوں کی گدگدی، لٹخا میں سانس، رنگوں کی پھوار، تاروں کا کارواں،  
نیر بھری آگنی، شبنم میں نہائی صبح گلوں کے جھرمٹ میں بچھوئی چمک، وغیرہ:

تاروں بھری رات! بزم طہارت ہے گئی  
ہے شوقِ لہو میں بھی ایسی لڑی  
ہے چند کرن میں سانس رنگوں کی جھلک  
گاتی ہوئی اپسرا گلن سے اتری

(رباعی ۱۱۳)

گھٹا میں چڑیوں کے بچے کا یہ رنگ  
ہے رنگ، یہ جل ترک، یہ ترو، یہ سنگ  
بھلکی ہوئی ساڑیوں سے کوہے لپکے  
ہر بیکر کا زمین کھٹکتی ہوئی چمک

(رباعی ۱۳۱)

خام میں زہر آبِ جسم جاؤں  
جھلک جھلک ہے رنگ و بو کا طوفان  
لپٹی ہیں سیلیاں جو منہدی رہے پاؤں  
ٹکڑوں کی گدگدی ہے چہرے پہ صبا

(رباعی ۱۳۲)

کس پیار سے دے رہی ہے مٹھی لوری  
اپنی ہے سڑول ہانہ گوری گوری  
ماتھے پہ سہاگ، آنکھوں میں دس ہاتھوں میں  
بچے کے ہنڈولے کی چمکتی لوری

(رباعی ۲۶۹)

## ہولی چھپ کے لٹائی طعرت

رخساروں پہ دھنوں کی گنگا چھائی ہوئی  
آنسو کی پتھر آنکھوں میں لہرائی ہوئی  
وہ دل لٹا ہوا وہ پرکھی سے بگاڑ  
آواز غم و فضا سے گھڑائی ہوئی

(رہائی ۱۷۷)

(۴)

'روپ' کی دوسری قسم کی رہائیاں وہ ہیں جن کا انداز خاص جمالیاتی ہے اور جن میں مشتاقہ جذبات اور جنسی خیالات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ فراق نے محبوب کے ناز و انداز، شرم و حیا، حسن و جمال اور شوخی و اداسی کے کراس کے جسم کے ایک ایک عضو کا ذکر ان رہائیوں میں کیا ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا نسوانی عضو بدن ہو جس پر فراق کی شاعرانہ نظر نہ پڑی ہو۔ ان رہائیوں میں کہیں کہیں عریاں جنسی خیالات بھی در آئے ہیں جو شہوانی جذبات کو ہلچتے ہیں، لیکن اس میں فراق کا کوئی تصور نہیں کہ سنگھار رس کی شاعری میں اس قسم کی عریاں نگاری کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ مشہور دیگر جمالیات اچھے کپت نے تو شرنگار رس کی تعریف ہی کی ہے کہ یہ "جذبہ" ہے "جو فرو کی محسوس کو بیدار کرتا ہے۔" (۳۵)

شرنگار رس کی شاعری میں 'آلسن' (Alsen) کے تصور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، بلکہ آلسن ہی اس شاعری کا مرکز و محور ہے۔ یہ محبت کا طبعی وضع ہے۔ 'کام' (Kam) یعنی جذبہ عشق (Love Instinct) اسی کو دیکھ کر بیدار ہوتا ہے۔ یہ 'سوچ' (Sooch) یعنی حسن و جمال کا دیکھ کر سمجھا جاتا ہے۔ حسن اور محبت باہم عشق (Beauty and Love) میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ نسوانی وجود میں یہ دونوں چیزیں اس طرح مدغم ہو جاتی ہیں کہ بتائی نہیں چلا کہ محبت کہاں سے شروع ہوتی ہے اور حسن کہاں ختم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں جمالیاتی نقطہ نظر یہ ہے کہ عشق کی ابتدا حسن سے ہوتی ہے۔ عاشق پہلے محبوب کے حسن و جمال کو دیکھ کر بہت دقت مند ہوتا ہے، پھر اس کے عشق میں مرشارود پونہ ہو جاتا ہے۔ 'آلسن' کو ہم آسانی کی خاطر محبوب سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ سنگھار رس کی شاعری میں آلسن یعنی محبوب کے نہ صرف حسن و جمال کی تعریف بیان کی جاتی ہے، بلکہ اس کے جسم کے اعضا کا بھی تذکرہ کیا جاتا ہے۔ اسی لیے فراق نے 'روپ' کی رہائیوں کے بارے میں



### اولی تھپ کے لسانی معرعات

وہ چٹک ہے روپ میں کہ بجلی لہرائے  
وہ رس آواز میں کہ امرت لپھائے  
رنگار میں وہ لچک پون رس مل کھائے  
گیسو میں وہ نگ کہ ہادل منڈلائے

(رباعی ۳۲)

انگڑال سے نیر آفتابوں کو بھی آئے  
وہ چال کہ شوکت سالوں کو لگائے  
وہ قد کہ جھجھوڑ کر قیامت کو جنگائے  
وہ شرح لہا کہ برق آنکھیں سمجھائے

(رباعی ۳۳)

امرت سے دلی جہیں، ابرو کے ہلال  
گردن کا یہ خم، یہ چھب، یہ حسنی خدخال  
ہر عضو میں یہ لچک، یہ نگہ شکوہ کا رچاؤ  
دب جاتا ہے صوبہ اہن کا کمال

(رباعی ۳۴)

انسان کے بیکر میں اتر آیا ہے ماہ  
قدیا چمقی ندی ہے امرت کی اتھاہ  
لہراتے ہوئے دن پ پڑتی ہے جب آنکھ  
رس کے ساگر میں ڈوب جاتی ہے لگاؤ

(رباعی ۳۵)

شرکار رس کی شاعری میں 'آلسن' کے علاوہ ایک دوسرے بر انسانی دھند کا بھی حوالہ پایا جاتا ہے جسے 'آشرے' (ashre) کہتے ہیں۔ محبت کا ہند چہ اسی کے دل میں ہیرا ہوتا ہے اور عشق کی چنگاری یہیں بھڑک کر شعلہ بنتی ہے۔ سنگھار رس کی رباعیوں میں فراق نے محبت کے تجربات، عشق کی واردات اور عاشق، نیز عاشق کے دل پر گزرنے والی کلیات کو نہایت دل فریب، دل آویز انداز میں بیان کیا ہے:

لراق کہہ کچھ ہی کی نگار دس کی شاعری

جب چاند کی دادوں سے لئے رسیں  
آکاش کی گھاٹیوں میں ساغر اچھلیں  
اسرت میں دلی ہودات اے کاش ترے  
پائے رنگیں کی چاپ ایسے میں سلیں

(رہائی ۱۶۹)

جس طرح مٹی میں ایک تارا لہراے  
جس طرح گھٹا میں ایک کھٹا لکھاے  
برائے لہنا کو جیسے اک چند کرن  
یوں ہی شام لراق حیرتی یاد آئے

(رہائی ۱۷۱)

جس طرح رگوں میں ٹوٹا صالح ہو رواں  
جس طرح حیات کا ہے مرکز رگہ جاں  
جس طرح جدا نہیں وجود و موجود  
کچھ اس سے زیادہ قرب اسے جانہاں

(رہائی ۱۷۵)

رگت تری کچھ اور گل آتی ہے  
پہ آن تو حوصلوں کو بھی شرماتی ہے  
کھٹے ہی شب وصال ہر صبح کچھ اور  
دو شیرازی ہمال بڑھ جاتی ہے

(رہائی ۱۷۷)

نگار دس کی شاعری کا ایک اور اہم عنصر بھی ہے جسے 'آوی پن' (आवि पन) کہتے ہیں۔ اس سے مراد، حول اور لہذا کی رعینہ ہے جسے دیکھ کر دل میں اٹھیں پیدا ہوتی ہیں اور محبت کے جذبات اگلا نہیں لینے گتے ہیں۔ لراق نے 'نوپ' کی رہا میوں میں ماحول کی خوب صورتی اور لہذا کی رعینہ کا اکثر ذکر کیا ہے۔ ایسے میں انھیں محبوب کی یاد ستانے لگتی ہے اور اس سے ملنے کے لیے جان کا دل بہ قرار ہوا ملتا ہے:

اولیٰ حمید کے زلیٰ طعرات

جب کھول رہی ہوں پکی کرشمیں چلیں  
جب رات سبھی ہو چکی لگیں  
جب درے کھنکھانے کے آنکھیں کھلیں  
جیری آواز جا کے ساغر چھلکیں

(رباعی ۱۵۵)

جب تاروں کے کارواں ہوں غمیرے غمیرے  
جب کشتی ہو نو ہو فکر والے  
جب نیند کی سانس لکھناں لیتی ہو  
ایسے میں کاش تری آہٹ آئے

(رباعی ۱۵۸)

وہ اک میرا سکوت کل رات مجھے  
طاقتوں پہ دیے نیند میں ڈوبے ڈوبے  
چکیں چھپکاری تھیں جب ٹھنڈی ہوائیں  
آتا ترا اک نرم اچانک پن سے

(رباعی ۱۵۳)

جب زلفِ شبِ تارِ ذرا لہرائی  
جب تاروں نے پورا لگیوں کی چٹکائی  
جب چاند کی بل کھائی جیسی ابھری ذرا  
ایسے میں تری نیند بھری انگوٹائی

(رباعی ۱۶۱)

جب تاروں نے جگمگاتے نیرے تولے  
جب شبنم نے لہک سے سولی تولے  
کچھ سورج کے خلوت میں جھونکاڑاں نے  
نرم لگیوں سے بڑھتا کے کھولے

(رباعی ۱۵۶)



## فراق گورکھپوری کی نگاہ میں شاعری

جب رات ہو بھگاتی چاند اور ہے  
جب چاند کی آنکھ سے بھی غفلت ہے  
جب ساز سکوت رات ہو ایسے میں  
حیرے قدموں کی گنگناہٹ آئے

(رباعی ۱۶۳)

فراق نے اردو شاعری میں نگاہ میں کو جس طرح سے برتا ہے اور نہاد کی  
رباعیوں کی شکل میں جمالیاتی شاعری کے جو نمونے پیش کیے ہیں اس سے اردو شاعری،  
بالخصوص رباعی کی صنف کو ایک امتیازی شان حاصل ہوئی ہے، لیکن اسوں کو اس باب میں  
فراق کا کوئی حیرت کار پیدا ہوا اور اردو شاعری میں نگاہ میں کی یہ روایت فراق کے ساتھ ہی  
ختم ہو گئی (قطع نظر جاں نثار آخر کے مضمون نے گھر آگن کی مثال قائم کی)۔

## حواشی

۱- فراق گورکھپوری نے جوش ملیح آبادی سے اپنی "ان بن" کا ذکر 'روپ' (۱۹۳۷ء) کے  
"احساب" میں کیا ہے جو "شاعر اعظم جوش ملیح آبادی کے نام" ہے۔ اس احساب میں  
فراق نے جوش کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے  
"جوش۔"

کچھ دنوں کی بات ہے کہ میرٹھ کے مشاعرے سے ہم تم ساتھ ساتھ دوئی آئے اور ایک  
ہی جگہ ٹھہرے۔ رات اسی تھی، ہم دونوں کے اور ساتھی ابھی سو رہے تھے، لیکن خود سے  
سے وٹے کے آگے پیچھے ہم تم جاگ اٹھے۔ باتیں ہوئے نکلیں۔ تم نے مجھ سے پوچھا کہ  
فراق تم رہا عیاں نہیں کہتے؟ میں نے کہا: کبھی بہت پیسے کچھ رہا عیاں کہی تھیں، ادھر تو  
نہیں نکلیں۔ بات آئی گئی ہوگی۔ بعد کو دوئی کے اس قیام میں مجھ سے تم سے ان بن بھی  
ہو گئی تھی اور آپس میں عزیز بھائی بھی ہو گئی تھیں جس کی تکلیف ہم دونوں کو بہت دنوں  
تک رہی، شاید اب تک ہے۔" (اروپ، ص ۴۲-۴۳)

باقی مضمون کا طویل ہے کہ فراق و جوش میں یہ "ان بن" غالباً ۱۹۳۳ء کے اواخر میں ہوئی  
ہوگی، کیوں کہ اس کے فوراً بعد فراق نے "جسم و بحال محبوب" پر رہا عیاں کہنا شروع  
کیں جن کا مجموعہ 'روپ' کے نام سے شائع ہوا۔ فراق گورکھپوری اپنی تنقیدی کتاب 'اردو

## اولی شاعری کے ادبی مضامین

کی مشق شاعری میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

”میں نے ہندی نثر کی ۱۹۲۵ء میں تین صدیاں جسم و حال محبوب پر لکھی۔“ (ص ۱۳)  
 ”دب“ لکھنؤ کی رہا میں [نثر، نظم، ہفتک، اس جلد میں ۱۹۲۷ء۔ (سید اختر نے  
 اپنی کتاب فرق کہ کچھ دی [نثری داستانہ گدی، ۱۹۹۶ء میں لکھا ہے کہ ۱۹۳۲ء میں ”دب“  
 کی اشاعت قبل میں آئی ”تجلی لکھی ہے۔“ کچھ حذکر کتاب کا (ص ۷۷)۔

فرق نے ”محبوب کے صن سے خلق“ ”لکھتے“ ”پارو“ رہا میں لکھی تھیں، لیکن  
 ”دب“ میں صرف ۳۵۱ رہا میں ہی شامل کی گئیں۔ (دیکھیے ”ہندی کی مشق شاعری“  
 [فرق کہ کچھ دی] ص ۱۲۹ [ماشیہ]۔

۲- ”دب“ [”چند باتیں“] ”دب“ [فرق کہ کچھ دی] ص ۷۷۔

۳- ایضاً ص ۱۰۹۔

۴- فرق کہ کچھ دی ہندی کی مشق شاعری [کراچی سکتہ سز ہو مل ۱۹۲۶ء] ص ۱۱۸-۱۱۷۔

۵- ”دب“ کے شاعری میں حسن و جمال اور Beauty کے ہیں۔

۶- آٹھ بنیادی جذبے یہ ہیں: (۱) ”دلی“ (محبت)، (۲) ”پس“ (عراج)، (۳) ”شوک“ (غم)،  
 (۴) ”کردہ“ (حسد)، (۵) ”اتنا“ (بہادری)، (۶) ”خے“ (خوف)، (۷) ”جگہنا“  
 (غرت)، (۸) ”وے“ (خیرت و استجاب)۔ انہی آٹھ بنیادی جذبوں کی بنیاد پر شکریت  
 شعریات میں ملی مترتب آٹھ بنیادی رس بیان کیے گئے ہیں جو یہ ہیں: (۱) شرکار رس  
 [”سنگار رس“]، (۲) ”سید رس“، (۳) ”کردار رس“، (۴) ”دور رس“، (۵) ”ویر رس“، (۶) ”بیاک  
 رس“، (۷) ”جھک رس“، (۸) ”آدھ رس“۔ شکریت کے بعض عالموں کا خیال ہے کہ  
 بنیادی رسوں کی مجموعی تعداد نو ہے، لیکن اس میں جو گانا سنگار رس ہے اس کا راز یہ ہے۔

۷- ”دب“ [”چند باتیں“] ”دب“ ص ۱۱۹۔

۸- ”دب“ کی مشق شاعری ص ۱۳۶۔

۹- کللیا ارمین، ”فرق کی جمالیات: ”دب“ کی رہا میں ”مطلوبہ و مطلقہ“ شاعری زبان  
 (نثری دلی)، جلد ۵۵، نمبر ۴-۳۶، (۱۵ دسمبر ۱۹۹۶ء)، ص ۱۔ [کل دھرم  
 راولہ سیکر کے موقع پر خصوصی پیشکش]۔

۱۰- ایضاً۔

۱۱- ”چند باتیں“ جمالیات اور جمالیات (ملی گزشتہ: اولی جلی بخشہ،

آئندہ جون، ۱۹۷۷ء) ص ۳۰۔

## آئندہ نرائن ملا کے نثری افکار

چڈت آئندہ نرائن ملا اردو کے ان بزرگ ترین ادیبوں میں ہیں جنہوں نے شعر کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ وہ اردو ادب میں پہلی شاعر ایک ممتاز درجہ رکھتے ہیں۔ گذشتہ نصف صدی کے دور ان انہوں نے اردو کے شعری سرمایے میں جو گراں قدر اضافے کیے ہیں ان کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ میں ان کا نام ہمیشہ زبردور رہے گا۔ لیکن وہ اگر ”جوعے شیر“ (۱۹۳۹ء) نہ لکھتے اور ”میری حدیث عمر گریز ان“ (۱۹۶۳ء) نیز ”کربہ الہی“ (۱۹۷۳ء) جیسے شعری مجموعے تخلیق نہ کرتے تب بھی ان کا یہ جملہ کہ ”میں مذہب چھوڑ سکتا ہوں لیکن اپنی مادری زبان نہیں چھوڑ سکتا“، انہیں اردو دنیا میں حیات دوام بخشنے کے لیے کافی تھا۔ تقریباً ربع صدی گزر جانے کے بعد بھی ان کا یہ جملہ زبانِ زرخیز و عام رہا ہے۔ ملا صاحب کی بات اگر شعر میں کہتے تو سمجھا جاتا کہ وہ فلو یا حسن بیان سے کام لے رہے ہیں۔ بعض اہل نظر اسے خود نگاہی پر محمول کرتے۔ ممکن ہے بعض ناقدانِ شعر اسے محض داخلی اور تاثراتی اظہار کا نام دے کر اس سے صرف نظر کر جاتے، لیکن نثر کے ذریعے میں کبھی گلی پہ ظاہر ہو سادہ سی بات، بہتوں کے دلوں کو چھو گئی۔ یہ ایک ایسی فکر تھی جس نے کتنوں کو چولٹا دیا، اور وہ سچے پر مجبور ہو گئے کہ کیا واقعی زبان کو عقیدے پر ترجیح دی جاسکتی ہے۔ ممکن ہے کہ ایک مخصوص طرزِ فکر رکھنے والے طبقے کو ملا صاحب کے اس بیان سے اتفاق نہ ہو اور وہ عقیدے ہی کو سب کچھ سمجھتا ہو، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ملا صاحب کا یہ بیان اردو زبان سے ان کی گہری عقیدت، سچی محبت اور دالہا نہ لگاؤ کا مظاہر ہے۔ ملا صاحب کو اردو سے بے پناہ مشق ہے۔ وہ اردو کو لٹوٹ کر چاہنے والوں میں ہیں، خواہ اس کے لیے انہیں مذہب اور عقیدے ہی کو کیوں نہ قربان کر دینا پڑے۔

## اولیٰ حبیب کے لسانی مضامین

مجھے ملا صاحب کی اس بد رست فکرت نے اس حد تک متاثر کیا کہ میں ان کی شخصیت، حراج اور فکر کا بہت قریب سے مطالعہ کرنے کے لیے بے چین ہو گیا۔ اگرچہ ملا صاحب کی شخصیت کی جھلک اور ان کے حراج اور فکر کی نمود ان کی شاعری میں پائی جاتی ہے، لیکن شاعری طبعاً تحقیقی ہونے کی وجہ سے بیش تر داخلی کیفیات اور جمالیاتی تجربات تک محدود رہتی ہے اور خارجی دنیا کے معاملات سے اس کا سروکار بہت کم رہتا ہے۔ خارجی مصل و معامل کو سمجھنے کا نثر بہترین ذریعہ ہوتی ہے۔ ملا صاحب ایک کامیاب شاعر ہونے کے علاوہ ایک جہاں دیدہ انسان اور دانشور بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے بعض خیالات کی ترویج کے لیے نثر کا سہارا لیا ہے۔ ملا صاحب کا نثری سرمایہ بہت قلیل ہے جو چند مضامین، خطبات اور ریڈیا کی تقاریر پر مشتمل ہے، لیکن ان میں گہری لسانی فکر، دانشورانہ سوچ، بوجھ اور سماجی و تہذیبی شعور کی جھلک پائی جاتی ہے۔ بعض مضامین میں گہری تنقیدی بصیرت بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

ملا صاحب کی نثر تقاریر کا آغاز ایک ریڈیو ٹاک سے ہوا تھا جس کے محرک نیاز فتح پوری تھے۔ اس ٹاک کا عنوان تھا "عالم کے کلام میں تصوف"۔ اور یہ ۱۹۳۸ء میں آل انڈیا ریڈیو، دہلی سے نشر ہوئی تھی۔ اس کے بعد سے ان کی ریڈیو ٹاکس کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا اور ۱۹۷۵ء تک بقول ملا صاحب ان کی ڈھائی تین سو ٹاکس نشر ہوئیں، لیکن انیسویں صدی کے ان میں سے بیشتر ٹاکس ضائع ہو گئیں اور جو محفوظ رہ گئیں وہ ان کے مجموعے "کچھ نثر میں بھی" (۱۹۷۴ء) میں شامل ہیں، لیکن ان کی تعداد صرف دس ہے۔ ریڈیو ٹاکس کے بعد ملا صاحب کے خطبات کا نمبر آتا ہے جن میں دہلی یونیورسٹی کے نظام خطبات، انجمن ترقی اردو (ہند) کی اردو کانفرنس اور جلسہ اردو، علی گڑھ کے جلسہ تحسین استاد کے صدارتی خطبات کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔ ملا صاحب کی ریڈیو ٹاکس تقاریر ہوں یا ان کے خطبات و مضامین، یہ زیادہ تر قلم برداشت لکھے گئے ہیں، کیوں کہ پیشہ ومان مصروفیات کی وجہ سے ملا صاحب کے پاس اتنا وقت نہیں ہوتا تھا کہ وہ پہلے سے انھیں لکھتے، صاف کرتے، ان پر نظر ڈالتے یا ان کی نقول تیار کرتے۔ ملا صاحب بنیادی طور پر ایک شاعر ہیں۔ اپنے مخصوص حراج یا بعض مدیم افرصتی کی بنا پر انھوں نے نثر کی طرف وہ توجہ نہیں دی جس کی وہ مستحق تھے۔ انھیں خود بھی اس کا اعتراف ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

## آخر میں ملے کے نثری افکار

”دراصل میں نے نثر نگاری کی طرف کبھی کوئی توجہ نہیں کی۔ شاید غیر شعوری طور پر میں نے پرمسوں کہا کہ جیسے یہ صلاحیت مجھ میں نہیں۔ شاعری میں تو روایات کی بے سارنگی مل جاتی ہے، آہنگ کے سہارے کام آتے ہیں، لیکن نثر لکھنے والے کو اپنے ہیروں پر کھڑا ہونا پڑتا ہے اور ساری مسالحت لپٹے ہوئے ملے پڑتے پر غصے کرنا پڑتی ہے۔ نثر نگاری (مطلعی انسان کو ایسی اور انسانی لطیف کی اور بات ہے) اب بھی خامی ملتی رہا عقیدت چاہتی ہے۔“

ملا صاحب کے نثری افکار کو تین زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱- دانشورانہ افکار

۲- انفرادی افکار اور

۳- لسانی افکار

دلی یونیورسٹی کے نظام خطبات ملا صاحب کے دانشورانہ افکار کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔ ان خطبات کے مطالعے سے ملا صاحب کی اپنی فکر کا پتا چلتا ہے، وہ کس موضوع پر اظہار خیال کے لیے سوئی سوئی کتابوں کی ”چھان بین“ اور ”وسیع مطالعے“ کی ضرورت پر زیادہ زور نہیں دیتے اور نہ اس کے لیے وہ ”علم کی گہرائیوں میں ڈوبنے“ کے قائل ہیں، بلکہ وہ اپنے ”احساس اور شعور کی تربیت“ سے اپنا ایک انداز فکر پیدا کرتے ہیں جو لوگوں کو متاثر کرتا ہے۔ ملا صاحب ایک جگہ فرماتے ہیں:

”میں وسیع مطالعہ کا قائل ہوں، لیکن اس سے کہیں زیادہ اس بات کا

قائل ہوں کہ انسان خود ان موضوعات پر سوچے اور غور کرے جن کے

بارے میں وہ دوسروں کے ذہن سے فائدہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔“

دلی یونیورسٹی کے نظام خطبات کے تحت ”عالمی نظام میں انسان کے بنیادی حقوق“

کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے انھوں نے اپنی جس محنت لکھ کر کا شہادت دیا ہے اس سے نہ

صرف موضوع پر ان کی مضبوط گرفت کا پتا چلتا ہے بلکہ دنیا کی تاریخ و تہذیب اور سیاسی نظام کی

طرف ان کے دانشورانہ وسیع کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور آزادی، مساوات اور اخوت کے بارے

میں ان کی اپنی رائے کا بھی پتا چلتا ہے اس ضمن میں ان کا یہ لکچر پارہ ملاحظہ ہو:

”فائدہ یہ ہے کہ انسان نے جتنا تو بیدار نش کے مدد سے ہی بیکار لیا تھا، کیوں کہ  
 جہد تھا اس کی غفلت کا ٹھکانا تھا، لیکن دوسروں کو بچنے دینے کا کردار آج  
 تک نہ سیکھ سکا۔ اور زندگی کے سارے غم اور پریشانیوں، سارے جہد اور  
 طوں رنجوں، ساری محرومیاں اور انصافوں اسی کوتاہی کی طرف اشارہ  
 کرتی ہیں۔“

آج جب کہ عمری قوتیں ہر طرف اپنا سر اٹھا رہی ہیں اور تعمیری قوتوں کو پہنچنے  
 سے روک رہی ہیں، ملا صاحب کا دلیل کا اقتباس کتنا سچی فحش بن جاتا ہے۔ علاوہ انہی بیان  
 کی نثر کا ایک خوب صورت نمونہ بھی ہے، ملاحظہ ہو:

”تعمیری اور عمری قوتیں ایک ہی انداز سے اپنا کام نہیں کرتیں۔ بجلی،  
 دھڑلے، آندھی، طوفان ایک صوبہ شور اور گرج لے کر آتے ہیں، لیکن  
 بنیادی طور پر وقتی ہوتے ہیں۔ زندگی باوجود ان کی لائی ہوئی آفات کے  
 آگے بڑھتی ہے اور یہ تعمیری قوتوں سے شکست کھا کر غائب ہو جاتے ہیں۔  
 برخلاف اس کے تعمیری قوتیں اتنی خاموشی سے کام کرتی ہیں کہ لوگوں کی  
 نظر کافی دیر تک ان کی طرف نہیں جاتی۔ رات کس طرح دن بن جاتی  
 ہے، موسم کس طرح بدل جاتا ہے، کھل کس طرح پھول بن جاتی ہے، صفا  
 کی نئی کس طرح شبنم کا قطرہ بن کر پھول کی پتھری پر سوار ہو جاتی ہے۔  
 یہ انہی بجلی اور طوفان سے کہیں زیادہ اہم اور درہم پائے ہیں۔“

اس قسم کے نمونے ان کی نثر میں جا بجا پائے جاتے ہیں۔

ملا صاحب کے نثری افکار میں ان کے اشتیاقی افکار کو بھی بے حد اہمیت حاصل  
 ہے۔ ملا صاحب اگرچہ پیشہ روزنامہ نویس، لیکن قالب ہر شمار، جیسے، اثر اور سراج، نیز سردار  
 جعفری کے مجموعہ ”کلام“ ”عصر اہن شرد“ یہاں کی جو تحریریں ملتی ہیں، ان سے ان کی تنقیدی  
 بصیرت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ملا صاحب کی تنقیدی تحریروں کو تاثراتی تنقید کے  
 درجے میں رکھا جاسکتا ہے، کیوں کہ کسی لہن پارے کو چڑھ کر جو تاثرات وہ اپنے ذہن پر قائم  
 کرتے ہیں اور بعد قاری تک غفلت کرتے ہیں، ان میں ان کے وجدان اور پسند یا ناپسند کو

کافی غل ہوتا ہے۔ اگر ملا صاحب کی تنقیدی تحریروں کے بارے میں یہ کہا جائے کہ وہ ان کے جذباتی رد عمل کا نتیجہ ہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ ملا صاحب کے تنقیدی رویے کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ محض فن پارے کی تحسین سے کام نہیں لیتے بلکہ اس کی خامیوں کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔ یہاں صرف ایک اقتباس نقل کرنا کافی ہوگا۔ سرشار کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

”جین ملی اچھا سے افسانہ آرزو میں ہے شاعر خامیاں ہیں۔ انسانے کا درد قصہ ہی کوئی خاص رکھل ہے اور نہ اس میں وہ سلسلہ اور ربط ہے جو ایک انسانے کے لیے لازمی ہے۔ بہت سے باب ایسے ہیں جن میں محض فضول اور غیر حلق ہاتھوں کا ذکر ہے۔ کہدار نگاری میں بھی نفسیات کے اظہار سے سنگین خامیاں ہیں۔ سرشار نہ تو منظر کشی اور نہ باہر نفسیات۔ انھوں نے انسان کے دل و دماغ کا گہرا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ اپنی خوشی اور غمراہی سے رہتوں کو توہناتے تھے، لیکن نرم دل سے نرم دل کو رلا دیتے تھے۔ ان کے ہنس لہوں میں درد (Pathos) بالکل معدوم ہے۔“

ملا صاحب کی نثری تحریروں کا ایک خاص عنصر ان کی لسانی فکر ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ان کے لسانی افکار کو ان کے دوسرے تمام نثری افکار پر فوقیت حاصل ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ اردو سے ان کے دالہاد عشق کا ذکر شروع میں آچکا ہے اور یہ بھی بیان کیا جا چکا ہے کہ ملا صاحب کے لیے زبان، لہجہ سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ آج سے تقریباً تیس سال قبل انھیں ترقی اردو (مجلد) کے زیر اہتمام ہے پور میں منعقدہ اردو کانفرنس کے کئی اجلاس میں صدارتی تقریر کرتے ہوئے انھوں نے بڑی جرأت کے ساتھ یہ اعلان کیا تھا کہ ”میں لہجہ سمجھتا ہوں لیکن اپنی مادری زبان نہیں سمجھتا“۔ ان کے اس اعلان نے اردو تحریک میں ایک نئی روح پھونک دی تھی اور محبان اردو کے دلوں میں ایک نیا جوش اور ولولہ پیدا کر دیا تھا۔

اردو کے بارے میں ملا صاحب کا موقف بالکل واضح ہے۔ وہ اردو کو اسی ملک کی

## اردو ادب کے لسانی مغز

زبان سمجھتے ہیں "جو تقسیم ہند کے بعد بھی کئی دہائیوں کی ماحولی زبان ہے۔" ان کے نزدیک اردو قومی یکجہتی کا ایک نشان اور اسی نسل و نسل کا ایک عظیم نمونہ ہے۔ ملا صاحب کی مادری زبان اردو ہے۔ وہ اردو لکھنا پڑھا اور بولنا چاہتا تھا۔ ان کی حق سمجھتے ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"اردو کا سہل میرے لیے اپنی مادری زبان کا سوال ہے۔ جب تک اس دیکھ میں جمہوری حکومت قائم ہے، اور میری دعا ہے کہ دور بروز یہ مضبوط ہو، اس وقت تک مجھے آئینہ نے کچھ بنیادی حقوق دیے ہیں اور ان میں سے ایک یہ ہے کہ میں اپنی مادری زبان پر محض انھوں اور بولوں اور اس زبان میں اپنے جذبات اور افکار کو پیش کروں۔"

ملا صاحب نے مادری زبان کی اہمیت پر بہت زیادہ زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں "انسان اپنی مادری زبان ہی میں اپنے دل و دماغ کی خوب کثافتی حسیں کے ساتھ صحیح اور پورے طور پر کر سکتا ہے۔ کوئی انسان جس سے اس کی مادری زبان چھین لی جائے وہ اپنا پورا اندیشہ پاتا اور وہ اس پورے کی ماحول ہوتا ہے جو اس کا آداب و ہوا کی وجہ سے ظہور کر رہ جائے۔" ان کے نزدیک مادری زبان محض ایک زبان ہی نہیں ہوتی۔ یہ صدیوں کی تاریخ تہذیب و معاشرت اور انداز فکر کا ملا جلا نتیجہ ہوتی ہے اور جہاں تک اردو کا تعلق ہے یہ ملا صاحب کی ذات کا آئینہ ہے۔ ان کی میراث ہے۔ ان کی تاریخ ہے اور ان کی زندگی ہے۔

ملا صاحب کی لسانی فکر کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ وہ اردو تحریک کے ایک فعال قلم کار ہی نہیں بلکہ ایک طرز و سہا ہی بھی ہیں۔ ملا صاحب نے ہر جگہ اور ہر موقع پر اردو کی وکالت بڑی بے باکی کے ساتھ کی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں انھوں نے جہاں حکومت کے جبر اور حرام کے تعصب کا ذکر کیا ہے وہیں حاسیان اردو کے خون ہجر کی کمی کا بھی شکوہ کیا ہے۔

ملا صاحب نے ایک طویل عرصے تک اردو تحریک کی علم برداری کی ہے۔ وہ انجمن ترقی اردو (ہند) کے صدر کے عہدے پر فائز رہے۔ انجمن کی اتر پردیش کی رہائی شراغ کے بھی وہ صدر رہے۔ جلد "اردو نئی گڑھ" کے نائب امیر جاسوس ہے۔ ان کی ہمیشہ بھی کوشش رہی کہ اردو کو اس کے جائز حقوق مل جائیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے نمن قسم کے محاذ کے قیام پر زور دیا ہے: یعنی عوامی محاذ، علمی محاذ اور آئینی محاذ۔



قوامی اتحاد کا مقصد قوام کو بھانپ کر اردو کے نظریے کی صحت اور ان کی حق تلفی کی اہمیت کا احساس دلانا تھا نیز اردو کے بارے میں جو لفظ فہمیاں پیدا ہو گئی تھیں یا جو جان بوجھ کر پھیلائی جا رہی تھیں ان کی تردید کرنا تھا۔ اسی طرح اردو کے حقوق کے مطالبے کے لیے ملا صاحب نے تنظیمی اتحاد کے قیام پر شدت کے ساتھ زور دیا ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ بھانپ کر اردو کو جوش اور جذبہ سے کام لینے کے بجائے ایک منظم تحریک کی شکل میں اردو کے حقوق کا مطالبہ کرنا چاہیے۔ آئینی اتحاد کے قیام کا مقصد مرکزی حکومت پر ریاستی حکومتوں کی توجہ اپنے بنیادی حقوق کی پامالی کی طرف مبایہ دلواتے رہنا تھا۔ ملا صاحب نے آج سے تیس سال قبل جن تین اتحادوں کے قیام کی اہمیت پر زور دیا تھا ان کی ضرورت آج بھی ہے، کیوں کہ اردو کے مسائل جہاں تھے وہیں ہیں، بلکہ پہلے سے بھی زیادہ پیچیدہ ہو گئے ہیں۔ آج تعلیمی اداروں سے اردو رخصت ہوتی جا رہی ہے (بلکہ بعض ریاستوں میں رخصت ہو گئی ہے)، اور نئی نسل اردو سے بالکل ناخند ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ آج اردو کے لیے ایک اور اتحاد کھولا جائے اور وہ تعلیمی اتحاد ہو۔ ملا صاحب نے تعلیمی سطح پر اردو کے نفاذ کی درخواستوں کو بہت پہلے بھانپ لیا تھا۔ انھوں نے اکتوبر ۱۹۶۳ء میں ریاستی لسانی کونسل، اتر پردیش کے انعقاد کے موقع پر اپنی صدارتی تقریر میں اردو کے ساتھ حکومت اتر پردیش کے غیر متعلقہ رویے کی سخت تنقید کی تھی اور یہ باکب دہی یہ اعلان کیا تھا کہ ”سرلسانی فارمولا میں جو تیسری زبان انتخاب کرنے کا طریقہ رکھا گیا ہے وہ اردو کے لیے ہم قابل سے کم نہیں“۔

۱۹۶۱ء میں جب تمام ریاستوں کے وزرائے اعلیٰ اور مرکزی حکومت کے وزیروں کی میٹنگ میں طلبہ کو تین زبانیں پڑھانے کا فیصلہ ہوا تھا تو ملا صاحب نے اس فارمولا کا دل سے خیر مقدم کیا تھا، کیوں کہ ہر اس طالب علم کو جس کی مادری زبان اردو تھی یا جو اردو پڑھنا پسند کرتا تھا یہ حق دیا گیا تھا کہ وہ اردو بحیثیت تیسری زبان کے پڑھے۔ لیکن اتر پردیش کی حکومت نے سرلسانی فارمولا کے الفاظ کے کچلے مطلب کے خلاف جو تاویل پیش کی تھی اس سے ملا صاحب کو سخت تکلیف پہنچی تھی۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ”ہماری ریاستی حکومت نہ آئین کی پروا کرتی ہے اور نہ انصاف کی، اور لسانی قصبہ کا شمار ہو چکی ہے“۔ حکومت اتر پردیش نے سرلسانی فارمولا کی دہلہ (پ) کے تحت کی زبانوں میں منسکرت کو

شامل کر کے اردو کے ساتھ سخت نا انصافی کی تھی۔ ملا صاحب کے خیال میں مسکرت چوں کہ ایک کلاسیکی زبان ہے اس لیے ملک کی دوسری ذمہ دہانوں میں مسکرت کا شمار نہ اصولاً لفظ تھا، اور یہ محفل اس لیے کیا گیا تھا کہ ”اسکول کے حکام کو اردو نہ پڑھانے کا ایک نظربہان مل جائے۔“

ملا صاحب کی لسانی تحریروں کے جو یہ سہ پانچ ہیں کہ لسانی مسائل پر ان کی نظر بہت گہری تھی اور وہ دو ٹوک بات کہنے میں ڈرا بھی نابل نہیں کرتے تھے، خواہ وہ حاکم وقت کے بارے میں ہی کیوں نہ ہو۔ یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ ملا صاحب نے گزشتہ نصف صدی کے دوران جس جرأت و بہادری اور جس عہد دانہ عزم کے ساتھ اردو کی لڑائی لڑی ہے اس کی مثال اساتذہ تحریک کی تاریخ میں بہت کم ملے گی۔

(چھٹا آئندہ نمائندہ ملا [۱۹۰۱ء-۱۹۹۷ء] کی زندگی میں لکھا گیا اور انجمن ترقی

اردو [ہند] کے سربراہی مہتمم ’اردو ادب‘ [چھٹا آئندہ نمائندہ ملا نمبر ۱، باب ۱۹۹۳ء  
[شمارہ ۱۵] میں شائع ہوا۔)

# رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر 'عزیزانِ علی گڑھ'

(ایک تنقیدی جائزہ)

"عزیزانِ علی گڑھ" رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر ہے جس کا اول قسط ۱۹۶۷ء میں پڑا تھا، لیکن جسے وہ اپنے انتقال (۱۵ جنوری ۱۹۷۷ء) سے ایک دن پہلے تک درست فرماتے رہے تھے۔ لیکن صدیقوں کی ان کی شدید خواہش اور کوشش کے باوجود یہ تحریر ان کی زندگی میں کتابی صورت میں شائع نہ ہو سکی (۱)۔ جب بھی اس کے چھپنے کی امید پیدا ہوتی، معاملہ کسی نہ کسی وجہ سے کھٹائی میں پڑ جاتا۔ ہاں، یہ ضرور ہے کہ یہ تحریر ان کی مرضی سے روزنامہ "قومی آواز" (کھنڈ) کے ہفتہ وار حصے میں سلسلہ وار ۶۶ قسطوں میں شائع ہوئی۔ اس کے کچھ اجزاء ان کی عیادت سے قبل "فکر و نظر" (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) میں بھی چھپے۔

"عزیزانِ علی گڑھ" کی شان نزول کے بارے میں رشید صاحب یوں رقم طراز ہیں:

"۱۹۶۷ء میں پروفیسر ڈاکٹر عبدالعظیم صاحب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے وائس چانسلر ہو کر تشریف لائے تو معلوم ہوا کہ موصول اس ادارے کی صد سالہ جوبلی منانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ اسکیم کی داغ بیل ڈال دی گئی۔ کچھ کام بھی ہوئے لگاتار، لیکن کچھ ایسے حالات پیش آئے کہ گورنر و تقریب ملتوی کر دی گئی۔ جوبلی کے ساتھ یہ خیال دل میں آیا کہ اپنے طلبہ عزیزانِ علی گڑھ کو ایک خطبہ دوں گا۔ لکھنا بھی شروع کر دیا تھا۔ پھر یہ ہوا کہ جوبلی ملتوی ہو گئی، لیکن خطبہ کا لکھا جانا بند نہ ہوا اور طویل وقفوں کے ساتھ یہ مشغلہ جاری رہا۔ کچھ دنوں بعد معلوم ہوا کہ نہ بچ نہ ہونے کے

## مولیٰ تنہد کے لسانی ضرورت

یاد رکھو حکایت دراز ہو گئی۔ (۲)

مذکورہ اقتباس رشید احمد صدیقی کی اس تحریر سے نقل کیا گیا ہے جو "کچھ اس" ہے  
 راجی شیراز کا اجرائے حواس کے بارے میں "کے عنوان سے بطور تقریر خطبہ "عزیزان  
 ملی گڑھ" کی ابتدا میں درج ہے۔

"عزیزان ملی گڑھ" کی شان نزول کا ایک اور حوالہ ہمیں رشید احمد صدیقی کے  
 اس خط میں ملتا ہے جو انھوں نے ۱۶ جولائی ۱۹۷۲ء کو گیان چند جین کو لکھا تھا:

"آپ نے جس طرح میرے تمام خطبہ "عزیزان ملی گڑھ" کو پسند اور  
 اس ضمن میں مجھے بھی جس غلوں سے یاد دلایا ہے اس سے بہت خوش اور  
 شکر گزار ہوں۔ خطبہ کا جو حصہ آپ نے ملاحظہ فرمایا ہے (دو) نکل کا تقریباً  
 ایک چوتھائی ہے جس کے اقتباسات میرے فکر و نظر نے جہاں جہاں سے  
 لے کر شائع کر دیے۔ کاش کوئی مصنف ایسی نکل نکلی کہ پورا خطبہ ناظرین  
 کے مطالعہ میں آسکا۔ یہ خطبہ کہیں پڑھا نہیں گیا۔ اس کی شان نزول یہ  
 ہے کہ کئی سال گزرے مسلم یونیورسٹی کی جلی مٹانے کی تحریک سامنے  
 آئی۔ خیال آیا کہ اس موقع کے لیے ایک خطبہ لکھوں گا جس کے مبالغہ  
 یونیورسٹی کے طلبہوں کے جلی کی تحریک ترویج ہوگی لیکن خطبہ کا مہم داتا  
 فوتا جا رہی رہا۔ اب دیکھتا ہوں تو وہ بہت طویل ہو گیا۔ اس کا حشر  
 کیا ہوگا، کچھ نہیں معلوم۔" (۳)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، خطبہ "عزیزان ملی گڑھ" ٹکسٹو کے اخبار قومی آواز  
 کے ہفت وار صفحے میں قسط وار شائع ہوا تھا۔ اس کی ہر قسط کے ساتھ سرخیاں اور عنوانات بھی  
 قائم کیے گئے تھے، لیکن کتابی شکل میں شائع کرتے وقت نہ جانے کیوں اس کے عنوانات  
 حذف کر دیے گئے۔

رشید احمد صدیقی کی روح کو "عزیزان ملی گڑھ" کی اشاعت سے کتنا سکون ملا  
 ہوگا، اس کا اندازہ ہمیں مسیح احمد صدیقی (رشید احمد صدیقی کے بھانجے) کی اس تحریر سے ہوتا  
 ہے جو "عزیزان ملی گڑھ کے چھپنے کا" کے عنوان سے شائع ہوئی ہے۔ (۴)

## رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر "عزیز ابن علی گڑھ"

رشید احمد صدیقی کے انتقال کے بعد سے اب تک "عزیز ابن علی گڑھ" کا مسودہ صبح احمد صدیقی کے پاس پڑا ہوا تھا۔ اسے اردو کی بد نصیبی کہنا چاہیے کہ حیر و سال تک اس کی طاعت کا کوئی انتظام یہاں نہ ہو سکا۔ چنانچہ اپنے دور کا علی گڑھ کے دوران لطیف اخراں خاں (دہان) کے ایک علم دوست اور رشید احمد صدیقی کے مدافع نے جیسے ہی اس کے مسودے کو دیکھا، بلا تاویل اسے زیر طبع سے آراستہ کرانے کا حبیہ کر لیا۔ انھوں نے نہایت دل دہی سے اس کے مشترک اجزاء کو نکجا کیا، اور بڑی محنت اور دقیق نظر کے ساتھ Edit کر کے اور اپنے اخراجات سے طبع کروا کر اسے قارئین کے سامنے پیش کر دیا (۵)۔ لطیف اخراں خاں تمام اردو دنیا کے شکر پے کے مستحق ہیں جن کی سعی و کوشش سے یہ مقتدر علمی کام انجام کو پہنچا۔ اس طرح رشید احمد صدیقی جو حسرت لے کر اس دنیا سے رخصت ہو گئے تھے اس کی تکمیل کا سامان انھوں نے بہ طریق احسن یکم پہنچا دیا۔

طلبہ "عزیز ابن علی گڑھ" کا موضوع علی گڑھ ہے۔ یہ ای کے ذکر سے شروع ہوتا ہے اور ختم بھی اسی کے ذکر پر ہوتا ہے۔ اس کے قاطب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے طلبہ ہیں جن سے رشید احمد صدیقی اتنی ہی محبت کرتے تھے جتنی کہ علی گڑھ سے ان کو محبت تھی۔ اس طلبہ کا انداز غیر رسمی (Informal) ہے۔ بات سے بات نکلتی چلی جاتی ہے، اور وہ علی گڑھ کے حوالے سے سرسید احمد خاں، علی گڑھ تحریک، ایم اے، ادا کالج، مسلم نوں کی زبوں حالی، اردو کی کسمپرسی، تحریک آزادی اور معاصر سیاسی و سماجی سیلانات کا ذکر بڑی فہم و فراست اور ذہنی بصیرت کے ساتھ کرتے چلے جاتے ہیں۔ اسی ضمن میں اصغر، حالی، اقبال وغالب اکبر الہ آبادی اور دیگر شعراء کا بھی ذکر آتا ہے۔ کبھی کبھی وہ اپنے اصل موضوع سے ہٹتے ہیں تو حسییت اور ہی ازم تک کا ذکر کرتے ہیں۔ "عزیز ابن علی گڑھ" کو ہادی اختر میں ہم چند مشترک خیالات کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں، لیکن بہ نظر غائر دیکھا جائے تو اس کا ہر خیال اپنی جگہ غمازی جامع اور Compact نظر آتا ہے۔ وہ جو ذکر بھی سمیٹتے ہیں اس کے بارے میں اپنی غمیں اور مدلل رائے پیش کرتے ہیں، اور صحیح بات کہنے اور اپنے موقف پر اٹل رہنے میں ذرا بھی جھجک محسوس نہیں کرتے، خواہ اس کے لیے انھیں دوسروں کی ناراضگی ہی کیوں نہ برداشت کرنی پڑے۔ رشید صاحب چیزوں کو وسیع خاطر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ امد

## عربی متحد کے دینی مضمرات

یونینورسٹی کی تحریک کی مخالفت اور مسلم یونینورسٹی تریبی ٹی مل ۱۹۷۲ء کی خدمت اس کی بین مثالیں ہیں۔

خطبہ ”عزیز ان علی گڑھ“ پر ۷۵ سال (۱۹۶۷ء تا ۱۹۷۷ء) کے دوران دہلے دہلے سے لکھا گیا۔ یہ رشید صاحب کی زندگی کی آخری دہائی تھی جو کین علی گڑھ کے لیے وقف ہو کر رہ گئی تھی۔ ان کی اس دور کی تحریروں کو دیکھ کر مسعود حسین خاں نے انھیں ”علی گڑھ ٹار“ کا خطاب دیا تھا۔ کہیں کہیں اس دور میں پہنچ کر وہ طرہ و حراج اور خاکہ نگاری کو بہت پیچھے چھوڑ چکے تھے اور صرف علی گڑھ کے موضوعات پر قلم اٹھاتے تھے۔ مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

”ان کا قلم ابھی تک نہیں تھا تھا۔ تاہم قلم علی گڑھ اور اس سے حلقی موضوعات پر لکھ رہے تھے۔ یہ تحریریں چاہا چھٹی بھی رہیں، لیکن اب وہ حراج اور طرہ و حراج نہیں تھے۔ خاکہ نگاری بھی چھوڑ دی تھی۔ وہ اب علی گڑھ ٹار تھے۔ کچھ ماضی کی یادیں، کچھ دل کے منظر اور کچھ مستقبل کے بارے میں چٹھیں گونیاں۔ موجودہ علی گڑھ کی طرف سے مضطرب رہتے۔ اسی شدت سے ماضی کے علی گڑھ کی جانب بازگشت کرتے۔“ (۶)

اس اقتباس کے تناظر میں ”عزیز ان علی گڑھ“ کا بخوبی مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور اس کے مطالب تک بہ آسانی رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ رشید صاحب کا علی گڑھ سے والہانہ عشق انظر من انظر ہے۔ انھیں سوتے جاتے ماضی سے پیچھے، بہ وقت علی گڑھ کا خیال رہتا تھا۔ انھوں نے علی گڑھ میں اپنی زندگی کا ایک طویل حصہ گزارا تھا اور اپنی بہترین صلاحیتیں اس کی نذر کی تھیں۔ وہ خود فرماتے ہیں:

”ایک آدھ سال اور جیسا علی گڑھ کی تابعداری، ترفع اور تحفظ میں اپنی بساط کے مطابق اپنی بہترین صلاحیتوں کو صرف کرتے ہوئے مسلسل ساٹھ سال ہو جائیں گے۔“

(”عزیز ان علی گڑھ“ ص ۳۱)

رشید احمد صدیقی ہائی اسکول کے بعد ۱۹۱۵ء میں علی گڑھ آئے۔ خود انہی کے

الفاظ میں:

رشید احمد مدنی کی آخری غمزدہ عزیز ان علی گڑھ

"یہ دو زمانہ تھا جب کالج اپنی اپنی روایات اور اعلیٰ غنیمتوں کی گراں  
ماجی، مغربی تعلیم، مشرقی تہذیب اور بے مثل روحانیت، بلند نظری اور  
غیر مادی کا ایسا نمونہ پیش کر رہا تھا جو ملک کے کسی تعلیمی طبقے، مغربی ادارہ  
میں نہیں ملتا تھا، آج بھی مفقود ہے۔"

(عزیز ان علی گڑھ، ص ۴۰)

رشید صاحب چاہتے تھے کہ یہ اعلیٰ قدریں علی گڑھ کے طلبہ میں بکھر سکیں  
ہوں، اور اگرچہ پوچھا جائے تو ان قدریں کا زوال و نقصان یا پامالی ہی طلبہ "عزیز ان علی  
گڑھ" کا محرک بنی۔ رشید صاحب نے طلبہ کے آقا زہی میں اس طرف ہوں اشارہ کیا ہے  
"جس عظیم تہذیب کے کھنڈر پر، جن اللہ مدد و عزائم کو سامنے رکھ کر، جن سر  
آمد روزگار نے علی گڑھ تعمیر کیا تھا اور جس علی گڑھ نے اپنے فرزندان کو  
تمدنی اور زمانے کے بڑے بڑے پیش قدمیوں کرنے کا حوصلہ دیا، جن کی  
تاریخ اور تقدیر کو اس نے ان کے لیے درپشت کیا اور تپ و تاب دی،  
اس کو بے سوا اور مسما ہونے دیکھ کر علی گڑھ کا دلچاسپنہ نوجوانوں کو اللہ اور  
انسانیت کی طرف لے بھاگے اور بھاگے جانے پر آمادہ نہ ہو جائے تو  
کیا کرے۔"

(عزیز ان علی گڑھ، ص ۴۷)

"عزیز ان علی گڑھ" علی گڑھ کا قصہ پارینہ ہے، اس کے ماضی کی داستان ہے،  
اس کے فرزندانوں کی... گمشدگی کا لوحہ ہے اور جس طرح اقبال سسلی کی بربادی پر روتے  
ہیں اور داغ دلی کی چاہی پر غمناک کے آنسو بہاتے ہیں اسی طرح رشید صاحب ماضی کے علی  
گڑھ کو یاد کرتے "آؤدلفان نیم شب" بلند کرتے ہیں۔ ایک اقباس ملاحظہ ہو:

"دیکھنے میں کالج پھولی سی بہتی تھی، لیکن اسنے بزرگوں، جموں بڑے  
ساتھیوں، اور ایسی امیدوں اور اسکا ناست سے آہ و معلوم ہوتی تھی جیسے علی  
گڑھ اپنے آباء و اسلاف، اور اکابر کا خاندان اور وطن ہو۔ دلچسپیت اس  
طرح گزرتے تھے جیسے وہ طبیعی معمولات نہ ہوں، بلکہ امن، آسودگی اور

## اولیٰ گزہ کے اسلامی سفرنامہ

یہ گزہ کے شروع اور ختمیت ہوں۔ رفتہ رفتہ یہاں تک محسوس ہونے لگا  
جیسے علی گزہ کی شہریت دیا کی تمام مذہب اقوام اور ممالک کی شہریت کی  
خاصیت ہو۔ نہ مادہ بدل گیا، طبیعتیں بدل گئیں اور ان کے ساتھ کیا کیا نہیں  
بدل گیا۔ غم اتنا بدل جانے کا نہیں جتنا سنا ہو جانے کا ہے۔

(عزیز ان علی گزہ، ص ۳۳، ۳۴)

عزیز ان علی گزہ میں ماضی کے علی گزہ کی جیتار یادیں محفوظ کردی گئیں ہیں۔  
ایم اے او کالج (جہاں رشید صاحب نے ۱۹۱۵ء سے ۱۹۲۱ء تک تعلیم پائی) کی یاد ان کے  
دل سے کبھی اوجھل نہیں ہوئی۔ وہ یہاں کی نہ صرف روایات اور افتاد کو یاد کرتے ہیں بلکہ  
یورڈنگ ہاؤس کا رجن کمن ہاؤسنگ ہال، کلاس روم، مسجد، یونین، کلب کھیل کے میدان،  
مشاعرے، اجتماعات حتیٰ کہ ڈراماٹ (کچھ پانی سے برسات کا خیر مقدم) کی یاد بھی ان  
کے دل کو بچھو کے دیتی ہے۔

ماضی کے علی گزہ سے سرسید احمد خاں، علی گزہ تحریک اور بعد مسلم یونیورسٹی کی  
تحریک کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ چنانچہ "عزیز ان علی گزہ" میں سرسید اور ان کی تحریک کا بھی  
قدرے تفصیل کے ساتھ ذکر ملتا ہے۔ رشید صاحب کے خیال میں "مظاہر سلطنت کے زوال  
کے بعد سے اب تک مسلمانوں کو کسی شخص یا ادارے نے وہ ہمہ جہتی اور دور رس قائد نہیں  
پہنچا، جو علی گزہ نے پہنچایا۔" وہ ایک جگہ اور لکھتے ہیں کہ "علمائے کرام اور دوسرے حضرات  
ازماہ حقیقت پسندی اس کا تصور فرمائیں کہ علی گزہ موجود نہ ہوتا تو ہندوستان میں کچھ بے سو  
سال میں ہم کہاں اور کس حال میں ہوتے۔" ایک جگہ تو انھوں نے یہ تک کہہ دیا کہ "سرسید  
نہ ہوتے۔ تو آج مسلمان کہیں کے نہ ہوتے۔" رشید صاحب علی گزہ تحریک کو سرسید کا ایک  
"دار علی، انقلاب آفریں اور تعمیر کارنامہ" قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں "سرسید  
نے علی گزہ تحریک کو بدوئے کار لا کر... بائیس کن اور اندیشہ ناک حالات پر قابو پانے کی  
کامیاب کوشش کی۔"

مسلم یونیورسٹی کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے رشید صاحب لکھتے ہیں کہ "علی گزہ  
جن شرائط پر یونیورسٹی قبول کرنا چاہتا تھا اسے حکومت نے حکور نہیں کیا۔ لیکن یونیورسٹی بہر



## رشید احمد صدیقی کی آخری عمر میں بحال گڑھ

حال قائم ہوئی، چنانچہ ان کے خیال میں "مسلمانوں نے اپنے خواب کی یونیورسٹی کو خیر باد کہہ کر حقیقت پابنداری کی یونیورسٹی کو وقت کا تقاضا سمجھ کر قبول کر لیا"۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اگرچہ "بدیہی حکومت" کے زیر سایہ وجود میں آئی تھی، لیکن اسے دو "حقوق و امتیازات" تفویض کیے گئے تھے جو اس کے "اطلس" پر ہی اور اقلیتی کردار کی سلامتی کے ضامن تھے اور اس کی "قدرتی نشوونما" میں معاون تھے۔ تقریباً تیس (۳۰) سال تک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اپنی خطوط پر چلتی رہی اور بھول رشید صاحب اس نے "یہ ثابت کر دیا کہ وہ اپنی ذمہ داری اور اپنی ضروریات کا پورے طور پر احساس رکھتی تھی اور لندن سے عہدہ برآ ہونے میں حکومت وقت، اس صاحب علم وطن اور ملک و ملت کی بہترین توقعات کو بہ طریق احسن پورا کر سکتی تھی، نیز ایک تہذیبی ادارے اور معیاری دانش گاہ کی حیثیت سے ہر طبقہ اور ہر سطح پر ممتاز و منفرد تھی"۔ لیکن آزادی کے بعد ۱۹۵۱ء میں جو یونیورسٹی ایکٹ پاس ہوا اس سے رشید صاحب بے حد حائل ہوئے، کیوں کہ اس میں کچھ ایسی تہدیلیاں کر دی گئی تھیں جو اس کے "خصوصی کردار" سے متناقض تھیں۔ علی گڑھ پر جب بھی کوئی ضرب پڑی تو رشید صاحب کا دل بری طرح دکھا۔ ۱۹۷۲ء میں جب مسلم یونیورسٹی تریبیسی علی پاس ہوا تو رشید صاحب کو بید تکلیف پہنچی۔ انھیں ایسا لگا جیسے کہ یہ یونیورسٹی اب اپنی سرگاہ بن گئی ہو، لیکن جب اس علی میں "اصلاح" کا سامان کر دیا گیا تو انھوں نے اطمینان کا سانس لیا۔

رشید احمد صدیقی کی نظر میں "علی گڑھ مسلم یونیورسٹی آزاد ہندوستان میں ملک کی سب سے اہم اور سب سے بڑی اقلیت کی یونیورسٹی ہے۔ سیکولر جمہوریہ میں اس کے خصوصی امتیازات اور حقوق کو برقرار رکھنے کا مسئلہ معمولی نہیں ہے"۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ مسلم اقلیت کی یونیورسٹی ہے تو اسے اردو یونیورسٹی کی شکل میں کیوں فروغ نہیں دیا گیا؟ بعض لوگوں نے اس کے لیے سرسید کو موردِ اہتمام قرار دیا ہے کہ انھوں نے اردو کے بارے میں لفظ پالیسی اختیار کی۔ رشید صاحب کا اس بارے میں موقف بالکل واضح ہے۔ ان کے خیال میں "مسلم یونیورسٹی کو اردو یونیورسٹی قرار دینے سے مسلمان ان فوائد سے محروم رہ جاتے جو انگریزی حکومت میں چھوٹی بڑی ملازمتوں کے لئے اور مغربی علوم و فنون سے کامل شامانی اور مغربی طور طریقوں کو اختیار کرنے سے میسر آ سکتے تھے اور یہی وقت ممکن

## دینی عقیدے کی لسانی مضمون

تھا جب درستہ اطمینان اور مسلم یونورٹی انگریزی زبان اور مغربی علوم میں دسترس رکھنے میں محاصرہ یونورٹیدوں سے بھی آگے ہوئی۔ "سر سید انشا میں درستہ اطمینان (ایم اے او کالج) میں اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے حق میں تھے، لیکن بعد میں وہ اپنے اس ارادے سے ہٹ گئے۔ رشید صاحب نے سر سید سے اتفاق کرتے ہوئے ان کے اس فیصلے کو "دورانہ لکشی اور حقیقت پسندی" سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"سر سید کی یہ مثل دو ماخذ لکشی اور حقیقت پسندی کا یہ بہت بڑا مجموعہ ہے کہ انھوں نے اردو کے بارے میں اپنی رائے بدل دی اور علی گڑھ کو اردو ادارہ رکھنے کی بجائے اس کو ایک ملی درجہ کے انگریزی (مغربی) ادارے میں داخلہ دیا۔"

(عزیز ان علی گڑھ میں اے)

رشید احمد صدیقی اردو یونورٹی کے قیام کے حق میں نہ تھے۔ ارہاب نظم و نسق نے علی گڑھ مسلم یونورٹی کو اردو یونورٹی قرار دے کر ان کے خیال میں اچھا ہی کیا، کیوں کہ بقول ان کے "اردو یونورٹی ہونے کی وجہ سے علی گڑھ کا وہی حشر ہوتا جو اردو کا ہوا۔" رشید صاحب اردو یونورٹی کو اردو سے الگ کوئی چیز نہیں سمجھتے تھے۔ ان کے خیال میں جب تک کہ اردو کو وہ سہولتیں میسر نہ ہوں (مثلاً اردو کا ملاقاتی زبان ہونا)، اس وقت تک اردو یونورٹی "کا نا د کا سیاب" نہیں ہو سکتی۔ مسلم یونورٹی، اردو یونورٹی کیوں نہ بن سکے، اس کی ایک اور وجہ رشید صاحب یہ بتاتے ہیں کہ "ایم اے او کالج اور مسلم یونورٹی کی حیثیت ایک کل ہندو ادارے کی تھی۔ اس میں ایسے طلبہ کو بھی داخلے کا حق تھا جو ملک کے دورانیہ حصوں کے باشندے تھے، اور ان کی مادری زبان اردو نہ تھی۔ اس بنا پر علی گڑھ کو "اردو برادر" رکھنے میں ہر طرف سے اور ہر طرح کا نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہی نہیں بیٹھتا تھا۔ اس لیے علی گڑھ کے لیے لازمی تھا کہ وہ اس طرح کے پرخطر امکانات سے اپنے آپ کو علاحدہ اور محفوظ رکھے۔" لیکن اردو یونورٹی کے قیام کے سلسلے میں سب سے بڑا اثر انھیں مسلم یونورٹی کے مخالفین سے تھا۔ ملازمہ انیس چھ ماہ کی اردو یونورٹی (جامعہ حنیفہ) کا جو حشر ہوا، وہ بھی ان کے دماغ پر نظر تھا۔ اس ضمن میں "عزیز ان علی گڑھ" کا یہ

افتخار ملاحظہ ہو:

”اگر مسلمان کی مغربی طرز کی اپنی تعلیم کا ہیں ملک کے مختلف حصوں میں پھیلی ہوئی۔ تو کسی ایک کو اردو کا لے یا پھر رشتی بنادینے میں کوئی مضائقہ نہ تھا، لیکن لے دے کے صرف ایک علی گڑھ میں دوسرے حصہ سر کی آمیزش کی گئی ہوئی یا احوال کو دخل دیا گیا ہو تو اس کے خلاف اس کو رسا کرنے میں کامیاب ہو جاتے، دوسری تعمیر مسار ہو جاتی اور ہم شاہد کہیں کے بندہ جاتے۔ ۱۹۴۷ء تک انگریزی کے سوا ایک بھی دوسری زبان کی پوری رشتی قائم کرنے کا مطالبہ نہیں سے نہیں کیا گیا اور جس زبان کی ایک جیتی جاگتی پوری رشتی قائم تھی اس کا کیا حشر ہوا اور کیوں ہوا وہ بھی کوئی راز نہیں ہے۔“ (ص ۶۹)

”معزز انہی علی گڑھ“ میں اردو زبان کا ذکر بھی قدرے تفصیل سے ملتا ہے۔ اردو کے شاعر راجسی سے لے کر اس کی موجودہ صورت حال اور کس پیرسی تک کے تمام مراحل کو رشید احمد صدیقی نے بخوبی بیان کیا ہے۔ ان کا یہ قول بجا ہے کہ ”ہندوستان کے بیشتر مسلمانوں کی مادری زبان اردو ہے۔ بہت بڑی تعداد ایسے غیر مسلموں کی ہے جو اس کو اس طرح کام میں لاتے ہیں جس طرح مسلمان“۔ رشید صاحب نے اس حقیقت کا بھی بڑا اظہار کیا ہے کہ ”اردو کے جتنے افسانے اور دلیر حاکم غیر مسلموں میں ملتے ہیں، اتنے مسلمانوں کے کسی اور مطالبے کی تائید کرنے والے غیر مسلموں میں نہیں ملیں گے۔ لیکن ان کے خیال میں ”ہو اتنی عجیب بات نہیں ہے جتنی یہ کہ بعض مسلم شعراء اور ادیب اردو کی عمارت میں رخنے ڈالنے میں اپنا قاعدہ دیکھنے لگے ہیں“۔ رشید صاحب کے خیال میں اردو کو اس لیے گردن زدنی قرار دینا کہ وہ صرف مسلمانوں کی زبان ہے قرآن انصاف نہیں ہے۔“ (ص ۷۰)

ملک کے بعد اردو پر جو جیتی اس کا کرب رشید صاحب نے ہوں گھسوں کیا:  
”جسیر ملک کے بعد اردو دشمنی کی جولہر اٹھی اس کی دھت اور شدت  
بڑھتی ہی گئی۔ سیاست اور حکومت کے سربراہوں سے ساحل تیل ابھر  
دستبرد و دھت کے چکر اور ہاتھ نہ آیا۔ پالی سر سے گزر گیا۔ جن بچوں کی

## ادبی تنقید کے ادبی مضامین

ادبی زبان اردو میں وہ برآمد اس سے محروم ہوتے گئے، چنانچہ نوبت یہاں تک پہنچی تھی کہ روزی اور پیر روزگاری کی خاطر اب خود اردو دالے اردو سمجھے نہ جاتے تھے۔ اس حوالہ کے لئے لکھے ہیں۔

(”عزیز ابن علی گڑھ“ ص ۶۴)

اردو ادبی تاریخ کا ذکر کرتے ہوئے رشید صاحب لکھتے ہیں کہ ”اردو ادبی کا مرض یا قحط کم و بیش پورے دو سو سال پہلے سے، اور جیسا کہ بعض امراض کا خاصہ ہے کہ اگر وہ جلد دور نہ کیے جائیں تو ان کا ازالہ ناممکن ہو جاتا ہے۔ اردو کا حال کچھ اس طرح کا ہو کر رہ گیا ہے۔“ اردو رسم خط بدلنے کی تحریک کو وہ ایک ”رخسہ“ اور ”قحط“ قرار دیتے ہیں۔

”عزیز ابن علی گڑھ“ کا مقصد یہ حصہ شعراء کے تنقیدی تذکروں پر مشتمل ہے جن میں غالب، حالی، اقبال اور اکبر الہ آبادی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ان شعراء کے کلام پر رشید صاحب کی تنقیدی آراء کو ہم تاثراتی تنقید (Impressionistic Criticism) کے ذمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ رشید صاحب خود نہ تھے، اور نہ ہی انھوں نے کبھی اپنے فکاد ہونے کا دعویٰ کیا، کیوں کہ ان کا اصل میدان تو طرز و حرا، انشائیہ نگاری اور خاکہ نگاری تھا جس میں انھوں نے اپنی تھقت مزاجی، بذلہ نسی، شوخی طبع اور غریب بیان کے خوب خوب جوہر دکھائے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا قاری اور اردو کے کلاسیکی شعراء کا مطالعہ بہت گہرا تھا۔ رشید صاحب کے نقد پاروں کو پڑھ کر ان کے ہاں کسی غریب تنقیدی نظریے کا سراغ تو نہیں لگایا جاسکتا لیکن ان کی گہری تنقیدی بصیرت کا اعجاز ضرور ہوتا ہے۔ تاثراتی تنقید میں اختلاف رائے کی بہت کچھ گنجائش ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رشید صاحب نے غالب، حالی، اقبال اور اکبر الہ آبادی کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس سے بہت کچھ اختلاف کیا جاسکتا ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں نہ ہوگا کہ رشید صاحب اپنی تنقید کے معاملے میں غریب و قویف کے نزدیک قائل ہیں۔ ان کی نظر ان پارے کی خامیوں سے زیادہ اس کی خوبیاں پر ہوتی ہے۔ وہ ادیب یا شاعر کی بڑی سے بڑی لغزش کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں اور اس کی چھوٹی سے چھوٹی خوبی کی دل کھول کر داد دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ فرمایا ہے کہ ”میں تنقید میں

## رشید احمد مدنی کی آخری قرینہ عزیز ان علی گڑھ

میاں ندوی کا قائل ہوں، "لیکن خود ان کی تنقید میں "میاں ندوی" کا فہم ان پایا جاتا ہے۔ ان کی تنقیدی کاوشوں کو ایک طرف تنقید کہنا زیادہ مناسب ہوگا، کیوں کہ وہ صرف حسن کو دیکھتے ہیں حج کو نہیں، خوب کو دیکھتے ہیں زشت کو نہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو وہ زشت کو بھی خوب اور حج کو بھی حسن بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔ اکبر الہ آبادی نے سرسید اور علی گڑھ پر جو لکھن ٹھٹھ کی ہے رشید صاحب اس میں بھی "ظلم" کی جھلک دیکھتے ہیں۔ اسی طرح حالی کی تعریف کرتے ہوئے انھوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ اقبال کے "کلامِ پیام" کو جو اتنی بڑی کامیابی حاصل ہوئی اس کے پیچھے حالی کا ہاتھ تھا۔ حالی کے کلام کی انھوں نے بے شمار خوبیاں بیان کی ہیں، لیکن عظمت اور واقفیت پسندی کا جو عنصر حالی کے یہاں بدرجہ اتم موجود ہے، اس کا رشید صاحب نے کبھی ذکر نہیں کیا۔ اقبال پر رشید صاحب کی جو تنقید ہے اس میں انھوں نے زیادہ تر ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو ثقافتوں پر کیے جاتے رہے، لیکن یہاں بھی معاملہ یک طرفہ ہے۔

چوں کہ "عزیز ان علی گڑھ" کے مخاطب طلبہ تھے، اس لیے رشید احمد مدنی نے آخر میں طالب علمانہ زندگی سے متعلق بھی چند باتیں کہی ہیں۔ رشید صاحب چاہتے تھے کہ طلبہ میں علی گڑھ کی دیرینہ اور اعلیٰ روایات کا پاس ہو، وہ ڈسپلن کی پابندی کریں، تحریریں تحریر کریں سے دور رہیں، سیاست میں حصہ نہ لیں، اپنے اندر اخلاقی پاکیزگی پیدا کریں، ظلمی اور فاسقوں کی طرف سے فحش نہ برائیں، مسلحہ اخلاقی اقدار کو نظر انداز نہ کریں، سلیقہ اور خوش دلی کو ہاتھ سے جانے نہ دیں، اقامتی زندگی کی صالح تفریحی سرگرمیوں اور دیگر صحت مند مشاغل میں حصہ لیں اور "وہ کریں جو تعلیم، تہذیب اور اخلاقی کا تقاضا ہو اور وہ نہ کریں جس کا مطالبہ موجودہ جوہر سے ہے گا نہ ہم فیکر کرتا ہوں۔"

خطبہ "عزیز ان علی گڑھ" انہی نامحاند باتوں پر ختم ہوا جاتا ہے۔

- ۱- رشید احمد صدیقی کی آٹھ کتابیں موزن علی گڑھ کا چھپائی نام خان کے لکھلڑ (۱۹۵۱ء) میں  
۲- ۱۹۵۵ء کے ۳۰ سال بعد کتابی صورت میں ملن بکس ملن (پاکستان) ۱۹۹۰ء میں  
شائع ہوئی (مرتبہ فتح احمد صدیقی اور لطیف اثریں خاں)۔  
۳- رشید احمد صدیقی: ”بکھاس: جدید ادبی شیرازہ“ ۱۹۸۱ء میں خاں کے بارے میں ”بھولہ  
موزن علی گڑھ“ (ملن بکس ملن ۱۹۹۰ء) میں ۳۸۔  
۴- بہ خان رشید احمد صدیقی: آثار و تہذیب از مرتبہ مسٹر عباس (علی گڑھ: شعبہ ادب، علی گڑھ  
مسلم یونیورسٹی، ۱۹۸۲ء) میں ۳۸۔  
۵- طاہرہ موزن علی گڑھ رشید احمد صدیقی (ملن بکس ملن ۱۹۹۰ء) میں ۳۱۵-۱۹۔  
۶- ”موزن علی گڑھ“ (رشید احمد صدیقی) کی ترتیب و تدوین کا پہلا کام لطیف اثریں  
خاں نے انجام دیا، لیکن ان کا روادا اگسٹائی مرتبین میں انھوں نے پہلا نام فتح احمد صدیقی  
کار کیا۔ طاہرہ موزن علی گڑھ از رشید احمد صدیقی (ملن بکس ملن ۱۹۹۰ء)۔  
۷- طاہرہ مسعود حسین خاں کا مضمون ”رشید صاحب: چہرہ پارسی“، بھولہ رقصات رشید  
صدیقی، مرتبہ مسعود حسین خاں (پنڈت خٹا کل اور نکل پبلک لاہور، ۱۹۸۷ء  
[طبع دوم]) میں ۱۳۱-۱۳۲۔

(مطبوعہ: جامعہ دارالعلوم کراچی)۔ جلد ۱۰، شمارہ ۱۰، ۱۱، ۱۲، مارچ، اپریل، ۱۹۹۱ء۔  
 نگر اشاعت: (چھپوان "رشید احمد صدیقی کا وہ غلبہ جو یاد چاسکا")، نقوش، رشید  
 صدیقی، جرج ٹیمپر احمد صدیقی (مل گزشتہ شمارہ ۱۰، ۱۹۹۲ء)۔

# مسعود حسین خاں کا نظریہ شعر

## اور شعری محرکات و اکتسابات

### (ایک گفتگو کی یادداشت)

[پروفیسر مسعود حسین خاں (۱۹۱۹ء تا ۲۰۱۰ء) نے صرف اردو کے صوبہ اول کے ادیب و انشا پرداز تھے بلکہ تحقیق و تدوین کے بھی سرمدیدان تھے اور ایک نامور لسانیات کی حیثیت سے بھی ان کا مرتبہ نہایت بلند تھا۔ علاوہ ازیں وہ شاعر کی حیثیت سے بھی اپنی پہچان رکھتے تھے۔ ان کا شعری مجموعہ ”دو نیم“ پہلی بار ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد چند تخلیقات کے اضافے کے ساتھ اس کے دو اور ایڈیشن شائع ہوئے۔ اسے اسی

مجموعے کے بارے میں مسعود صاحب نے لکھا ہے:

مجھ سے ملتا ہے تو ”دو نیم“ کے شعرا و محال

مسعود حسین خاں سے اس گفتگو کو میں نے ان کے نظریہ شعر اور شعری محرکات و اکتسابات تک ہی محدود رکھا ہے جو کارنمین کے لیے جتنا دل چاہی کا باعث ہوگا۔ یہ بات چیت ان کی وفات سے تقریباً اڑھائی سال قبل ریکارڈ کی گئی تھی، لیکن میری بعض طبعی و فنی مصروفیات کی وجہ سے اس کی اشاعت ہر بار موخر ہوتی رہی۔]

سوال: آج ہم آپ سے آپ کی شاعری کے حوالے سے بات چیت کریں گے۔ سب سے پہلے ہم یہ جاننا چاہیں گے کہ آپ کی شاعری کے محرکات کیا تھے، جن سے آپ کے اندر شعر کہنے کی تحریک کیسے پیدا ہوئی؟ کیا خارجی حالات نے آپ کو شعر کہنے پر مجبور کیا یا شعر کہنا آپ کی داخلی ضرورت تھی یا محض ایک تجربہ؟

جواب: اپنی شاعری کے محرکات کا تفصیل سے ذکر میں نے ’دو نیم‘ (طبع سوم) کے دیباچے میں کیا ہے جو پہلے یہ طور ایک مضمون ”میرا شعری تجربہ“ (۱) کے تحت شائع ہوا تھا۔ اس میں بعض اور اگراف کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اس لیے حوالے کے طور پر اسی کو ترجیح دینی چاہیے۔ پہلے دیباچے کا یہ جملہ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے:

”شعر میرے لیے ہمیشہ ذریعہ نہایت رہا ہے۔ اس نے کبھی بھی شغل و

مضی کی صورت اختیار نہیں کی۔ یہ میرا دل بھی نہیں پھیرا۔“ (۲)

سوال: جس زمانے میں آپ نے شاعری شروع کی تھی، وہ ترقی پسند ادبی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ سنہ ۱۹۳۵ء میں لندن میں اس کا جلسہ ہوا اور اگلے سال (۱۹۳۶ء) ہندوستان میں اس کا جلسہ ہوا۔ تو کیا آپ نے اس تحریک کا کوئی نوٹس لیا، اور اگر نوٹس لیا تو کس حد تک آپ اس تحریک سے متاثر ہوئے؟

جواب: میں اس زمانے میں اپنے نمونہ گروہ سے دہرہ ڈھاکہ میں تعلیم حاصل کر رہا تھا۔ ترقی پسند تحریک کی جانب میرا رویہ نوٹس نہ لینے کا رہا۔ اس لیے کہ میں اس تحریک کے ماخذ اور مولد دونوں کی جانب اپنے لیے کشش نہیں رکھتا تھا۔ مجھے نہ تو مدرس کی فکر اور نہ انسان کی آمریت متاثر کر سکی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ جب میرے بار کسٹ دوست اور انصاری مرحوم نے مجھ سے ملا تو تھے ”میرے انسان، میرے انسان!“ وہی نظم کی مدد چاہی تو میں نے ان سے کہا تھا کہ وہ ان بھی آئے گا جب آپ اس شخص کو اس نظم دلوں گے۔ مغرب ہو جائیگا کے لیکن وہ وقت سے پہلے وہاں چلے گئے جہاں سب حسبِ ہمار ہو جاتا ہے۔ صرف لیسن کی شخصیت سے جس متاثر رہا لیکن نہ اس حد تک کہ میرے لیے شعر کا ہیرو بن سکے!

میرا نظر ادبیت پسند ذہن پر قلم کی گروہ بندی سے متاثر رہا ہے اس لیے کہ وہ ہندوؤں نے میری شاعری کا کبھی نوٹس نہیں لیا۔ میں سمجھتا ہوں جو لوگ ادب میں گروہ بندی کے عمل کو پراپر کرتے ہیں وہ ایک تختِ تاریخ کے کوڑے دھن میں بھی چلے جاتے ہیں۔ ہر زبان



## مسعود حسین خاں کا نظریہ شعر اور شعری تحریکات و کتابیات

میں ادبی عروج و زوال کی داستان بڑی دل چسپ رہی ہے۔ ہر صدی میں نئے نئے چہروں کی بازیافت ہوتی رہی اور پھر انور پر زمانے کی گرد جمتی رہی ہے۔

سوال: آپ شاعری کو کسی فلسفے یا نظریے کا پابند ہونا ضروری سمجھتے ہیں یا شاعری کو محض اظہارِ ذات تصور کرتے ہیں۔ آپ کی شاعری پر کہاں تک اس کا اطلاق ہوتا ہے؟

جواب: میں 'دو نیم' (طبع سوم) کے دیباچے میں وضاحت سے کہہ چکا ہوں کہ شعر محض اظہارِ ذات (میرے لیے نجات) کا وسیلہ بننا چاہیے۔ اگر اس اظہارِ ذات کے ساتھ کوئی اندازِ فکر برآمد ہوتا ہے تو نبھا، نہیں تو کوئی ضرورت نہیں کہ کسی فکر کو اگر شعر بنایا جائے۔ میں یوں بھی بے فکر انسان ہوں، یعنی فکر کا سا فچ نہیں رکھتا (اور نہ نہ ہب کا!) میں نے 'دروِ مسعود' (۳) میں ایک جگہ (قالبِ آخری حصے میں) لکھا ہے کہ میں چھ کھنکے کی فکر کا کبھی قائل نہیں ہوسکا، اس لیے کہ میں اپنے تنقیدی شعور کو کبھی رہن نہیں رکھ سکتا۔ اس میں ارتقا اور تبدیلی ہو سکتی ہے، لیکن خود اپنے طور پر، نہ کہ کسی کے جبر سے۔ ایک زمانے میں اقبال کی فکر کا بہت قائل رہا، رفتہ رفتہ اس کا ناقد بن گیا۔ اس کے باوجود ان کی شاعرانہ عقلیت کا قائل رہا، اور اب بھی ہوں۔ غالب کے یہاں میں نے کسی فکر کو تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی، لیکن کبھی کبھی فلسفیانہ بصیرت سے چمک جاتا ہوں۔

سوال: آپ کے ہم عصر شعرا کون کون سے تھے؟ کیا کوئی طور پر آپ ان سے

قرب تھے؟

جواب: یہ تو آپ کے علم میں بہ خوبی ہوگا کہ ۱۹۴۹ء تا ۱۹۶۰ء یا ۱۹۷۰ء تک میرے معاصر شعرا کون کون رہے ہیں۔ لیکن میں ان معاصر شعرا کی بہ نسبت میں زیادہ تر غالب، اقبال، نیکوں، میر، امیر کوثر دی، حسرت موہانی، اور فانی بدایونی کا دلدادہ رہا ہوں۔ بالکل محسوس میں ان۔ م۔ راشد سے متاثر رہا ہوں۔ جوش کالوہا بھی بنا ہے۔ فیض سے فیض یاب ہوا ہوں۔ کچھ گاؤں کراس لیے نہیں کرتا کہ اس وقت وہ میرے وطن ان سے دور تھے یا یوں کہیے کہ ان کے کلام کا مطالعہ کرنے کا مجھے شافی موقع نہیں ملا۔ شاعری سے میرا شغف بہ وجہ گنڈے بازار رہا ہے۔ کبھی بہت زیادہ اور کبھی بہت کم۔ اس لیے کہ جس طرح میرے لیے فکر کی ایک کٹیہر پر چلتے رہنا دشوار ہوتا تھا، جذبات کے ایک سیل میں بھی بہتے رہنا ناممکن تھا۔ شاعری نہ صرف ریاض چاہتی ہے، یہ شغف بھی چاہتی ہے۔

## ادبی نقطہ کے لبّی مضامین

سوال: آپ نے کن کلاسیکی شعرا کا گہرا مطالعہ کیا؟ کیا ان کے اثرات آپ کی شاعری پر پڑے؟

جواب: کلاسیکی شعرا میں سب سے زیادہ مطالعہ میں نے غالب کا کیا ہے جو میر سے گہرے میں بس گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب اس کا مطالعہ کیا ہے تو اس سے حاشیہ بھی ہوا ہوں، ہمیشہ اس مختصر وافی کے ساتھ کہ 'مطلوب' نہ ہو جاؤں۔ غالب کے ساتھ میر کا مطالعہ بھی خاصا کیا ہے۔ ہر چند ان کے یہاں جو گہمیں کے ساتھ رطب و یابس ہے اس کا احساس ہر لکھ رہا ہے۔ میر اخیال ہے کہ میر صرف بہتر (۷۲) ششدر طرہ والا شاعر ہی نہیں ہے۔ جعفر علی خان انہی نے بھاطھ پر ان کے مجھے دیوانوں میں سے کئی سوانحی مرتبہ اشعار کا انتخاب کیا ہے۔ لاش میر کے یہاں رطب و یابس نہ ہوتے! غالب کے ساتھ ساتھ میں نے ایک جدید شاعر اقبال کا مطالعہ بھی میر پر کیا ہے۔ چنانچہ کم از کم ایک شاعر — نقاد نعت سرور ش کا خیال ہے کہ میں اپنی نظموں میں اقبال کے فرہنگ سے متاثر ہوں۔ انھیں میر سے یہاں اقبال کی 'ملاہت' کے بجائے 'تفاوت' نظر آتی ہے (دیکھیے عکس خط)۔<sup>(۳)</sup> شاید اس کی یہ وجہ ہو کہ میری شاعری کا آغاز گیت سے ہوا اور ان دونوں میں گیتا فحلی اور ہندی کے چھایا ولدی 'کویوں کے نرغے میں تھا۔ یہ اثر میری غزلوں میں کم تر نظر آئے گا، اس لیے کہ غزل میں ان کی فرہنگ اور اسلوب کے بچہ نہ مشکل سے لگ سکتے ہیں۔ نظموں میں خاص طور پر 'غصہ سنگ'، 'غصہ آدم'، 'بے جلا آساقید' جیسی نظموں میں تو ان کے اثرات جا بہ جائیاں ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ میری گیت نگاری نے میری نظم نگاری کو متاثر کیا ہے۔ ہر چند میرا روپ 'روپ بنگال' اپنی نوعیت کی منفرد چیز ہے۔ یہ دراصل عملہ ہے میری گیت نگاری کا۔

سوال: ترقی پسند ادبی تحریک کے میں کبھی سال بعد یعنی ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ جدیدیت کا آغاز ہوا اور وہ شعرا جو پہلے ترقی پسند تھے لیکن بعد میں اس سے الگ ہو گئے، وہی شعرا ایک طرح سے جدیدیت کے فحش رو بن گئے۔ ایسے شعرا میں میراجی، ن۔م۔ راشد اور اختر الایمان کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ یہ لوگ آپ کے ہم عصر بھی تھے، تو کیا ان کے فحش رویوں یا جدیدیت کے سلطان سے بھی آپ کو کوئی سروکار رہا ہے؟

جواب: جیسا کہ میں ایک دوسرے سوال کے جواب میں کہہ چکا ہوں، مجھے

مسودہ میں ناس کا نظریہ شعراء شعری غزلیات کا تسلیم ہے

صرف ن۔م۔ راشد کے فری ورس (Free Verse) نے متاثر کیا ہے۔ شعر کہنے کے لئے میں نہیں نے اختر الایمان کا تو مطالعہ تک نہیں کیا تھا۔ میراجی سے بھی رساں کے توسط سے تمورا بہت واقف تھا۔ اختر الایمان کی تعلیم کا احساس بہت بعد کو ہوا۔  
ترقی پسند شاعری سے تو تمورا بہت سرکار رہا بھی ہے۔ دیکھیے میری تعلیمیں  
”غراب رنگ“، ”قصیدۂ تہجد“، ”دیے جلاؤ ساقیو“، ”ہند کی پہل پہل مہتاب“، ”واہی رنگ“، اور غزلوں کے بے شمار اشعار جن کا سرگ احمد دن کے بجائے نیردن کی جانب ہے۔ بعض اشعار تو ضرب المثل بن گئے ہیں:

فل کرتے سر ہزار نہ دیکھا نہ سنا  
ہم نے تمہ سا بھی کوئی پار نہ دیکھا نہ سنا  
رات بھر ساتھ رہے صبح کو پھر فل کیا  
یہ تمہا مری سرکار نہ دیکھا نہ سنا

فل آدم کا میں الزام صنم! کس کو دوں  
حیرے اندوپ بھی ہے بر سر غراب بھی ہے

منا ہے ہند کی شاداب دادیوں میں رفتی  
بہار آ بھی چکی ہے، بہار باقی ہے

جہازِ پاک میں گزری ہمیں وہ سب معلوم  
رشی کے دیس میں لیکن بشر پہ کیا گزری  
وغیرہ، وغیرہ۔

لیکن جدیدیت کا مسلک شعر نہ میری سمجھ میں آیا نہ اسے سمجھنے کی کوشش کی اور کوشش بھی کیا کرتا جب تک یہ مسلک فیشن کے طور پر چل نکلا، میں میدانِ شعر سے باہر نکل چکا تھا۔ ہوں بھی سیاست ہو کہ ادب، فلسفہ ہو کہ مذہب میرا ذہن تاہینج کی ذہنیات بھی اختیار نہیں کرتا۔ اسی طرح اطرا متاثر کرتے ہیں، مغلوب نہیں کر پاتے !

## ہولی عید کے لٹری مشرور

سوال: آپ نے بہت اچھے گیت لکھے ہیں۔ اور اردو گیت نگاری میں قابلِ قدر اضافے کیے ہیں۔ اس منصفِ سخن کی جانب آپ کی طبیعت کیسے مائل ہوئی، کیا بعض ہندی زبان جاننے کی وجہ سے ایسا ہوا؟ آپ کے کئی گیتوں کا مجموعہ ہندی میں (دیوانا گری رسم خط میں) بھی شائع ہوا تو کیا ہندی ادب میں اسے وہی مقبولیت حاصل ہوئی جیسا کہ ادب میں ملی؟

جواب: اس کی تفصیل ’دو نیم‘ کے طبع سوم کے دیباچے میں مل جائے گی۔ اسے دوہرانے سے کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔ میرا بنگال (دھاکہ) میں چار سال تک قیام، رابندر سنگھت اور گیتا منجلی سے ساتھ گیت نگاری کے اصل محرک تھے۔ ان کو تائیملی ہندی کے چھاپا وادی کو یوں کے مطالعے سے۔ میں نے ہندی دیبا بنگالی سیکھی ہے۔ بنگال کا چار سال تک قیام (۳۷-۱۳۳ء) میری گیت نگاری کا اصل سبب بنا۔

جی، ’دو نیم‘ کے پہلے ایڈیشن کے ساتھ ہندی رسم خط میں بھی میرے گیت ”نوپ بنگال اور دوسرے گیت“ کے نام سے علی گڑھ سے شائع ہوئے تھے۔ ہندی میں گیتوں کا یہ مجموعہ شاید صرف نظر ہو جاتا کہ اسی زمانے میں جلسہ اردو کے رجنر اور سید ظہیر الدین طوی نے (جواہر نامہ) اردو کلاس کو ہندی کا درس دینے پر مامور تھے (اسے جلسہ اردو کے طالب علموں کے لیے ملحد مطلب سمجھ کر اس کے نصاب میں داخل کر دیا۔ اس طرح جلسہ اردو کے توسط سے چار اردو والوں کے گھر گھر پہنچ گیا۔ ہندی والوں نے تو اردو شعری محاورے سے بہت زیادہ قریب ہونے کی وجہ سے اسے لائقِ اہتمام سمجھا، لیکن اردو گیت نگاروں میں میرا مقام ایک درجی ضرورت کو چھوڑا کرنے کی وجہ سے مسلم ہو گیا۔ ادب لطیف اور شاہراہ جیسے رسالوں میں شائع ہونے کے ساتھ ساتھ، دیوانا گری رسم خط کے اس ایڈیشن نے میری شہرت ریلوے تک پہنچا دی جہاں بعض اوقات میرے گیت گائے جاتے تھے۔

سوال: جس زمانے میں آپ کی شاعری عروج پر تھی غالباً اسی زمانے میں یعنی ۱۹۵۵ء کے آس پاس لاہور میں جلسہ ادب بابِ ذوق کے نام سے اجتماع کی ایک انجمن قائم ہوئی تھی۔ اس جلسے میں شامل ادیب ترقی پسند تھے۔ کیا جلسہ ادب بابِ ذوق کو آپ کی حمایت حاصل تھی یا کیا ذہنی طور پر آپ اس سے متاثر تھے؟

جواب: میں براہِ کبر رہا ہوں کہ میں تحریکوں اور جلسوں سے ہمیشہ الگ تھلک

رہا ہوں۔ مجھے نہیں معلوم کہ 'مٹنے' کے گیت نگاروں اور احمد ندیم قاسمی جیسے شاعر۔ نقادوں نے میرے ضمن شعر میں کس گوشے کی جانب سے ورد کیا ہے، ممکن ہے غلط اور باسبب لائق کے توسط سے کیا ہو، بہر حال اس 'مٹنے' کی کسی کھلی تائید یا حمایت کا مجھے علم نہیں۔

سوال: مطالعہ اقبال کی شاعری، فکر اور فلسفے کا آپ نے اجمالی تعلق کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ آپ نے اقبال کو پڑھنے کے علاوہ پڑھا بھی ہے، تو کیا آپ اپنی شاعری کی حد تک ان کی فکر سے متاثر بھی ہوئے؟

جواب: میں اقبال کو غالب کے ساتھ اردو کے عظیم ترین شاعروں میں شمار کرتا ہوں۔ میرے لیے اقبال کی فکر بھی ہمیشہ جاذب نظر رہی ہے۔ اسی لیے میرے قلم سے (علی سردار جعفری یا دیگر ترقی پسندوں کی طرح) کوئی ایسی تحریر نہیں نکلے گی جس پر انگ رکھی جاسکے۔ البتہ ۱۹۳۰ء میں مسلم لیگ کا تقسیم ملک کا ریزولوشن پاس ہو جانے کے بعد اور اقبال کا آخری عمر میں قائد اعظم جناح کی تحریک سے خود کو وابستہ کرنے کے بعد، ہندوستانی مسلمانوں کی جانب جو Write off کا دونوں ٹکندین کا رویہ رہا ہے اس سے مجھے سخت تکلیف رہی ہے۔ چنانچہ میں نے 'ورد و مسعود' میں ایک جگہ اقبال ہی کے اس مصرع کو دوہراتے ہوئے طے کیا ہے، مثلاً

معلوم کیا کسی کو در و لہاں ہا را

جس پر ایک ہاتھ پر ستار اقبال نے بڑا دوایا بھی کیا ہے۔ سرسید کی سیاسی فکر کی طرح میں اقبال کی سیاسی فکر کا بھی ناقد رہا ہوں۔ اس لحاظ سے نہیں لائق عروسی مولانا ابوالکلام آزاد کی سیاسی فکر کو سمجھتا ہوں۔ مولانا آزاد کے ساتھ ہندی مسلمانوں نے (بالخصوص علی گڑھ نے) اچھا سلوک نہیں کیا ہے۔ ان کی حراماں لیبی ہی ہے کہ نہایت ہی آخر میں ان کا ساتھ چھوڑ گئے۔

آپ اس سے اعذارہ کر سکتے ہیں کہ اقبال کی سیاسی فکر کے بارے میں میرا خیال کیا ہے۔ میرا ردِ پک "دوب بنگال" ان کے فلسفہ خودی اور تقسیم ملک دونوں کے بارے میں ایک شاعرانہ طے ہے۔

لیک صاحب، اس سوال کا جواب دو شام (طبع سوم) کے صفحہ ۳۳ پر مطلق کے

ان الفاظ میں لے گا:

## اولی اتحاد کے سلی مضمون

”پتے ٹل کے ا“

کردواپنے بندھن داچلے  
ٹکل کو ساجوں میں دا حوطہ

اور اس کا سایہ کن جاؤ

خرد کو کھوکھل کو یاد؟ ...“

کاش آپ ”رودپ بھال“ کا صحیح تاثر میں سنا کر سکیں آپ میری کیفیت نگاری کا سب سے بڑا نقطہ ہے۔ یہ ملن کو نکھار کھینے کی میری آخری شعری کاوش تھی جس کو ایک ترقی پسند فنکار نے ”بدقت کی راگنی“ کہہ کر شاپراہ (دہلی) میں ٹالا تھا۔ دو نیم (طبع سوم) میں میں نے اقبال کے مکمل شعر سے اس کا بھرپور جواب دیا ہے۔

کم نظر ہے تنہا چاہم نہ دے

آٹھارم دے دے چاہم نہ دے

آپ میری شاعری پر لکھیں تو ”رودپ بھال“ پر تفصیل سے لکھیں۔

میرے افکار کی کلیات پیش کرتا ہے اس کا ہیرا افغانی خود میری ذات ہے۔

سوال: تخلیق شعریا شعر کے بارے میں آپ کے بنیادی تصورات کیا ہیں؟

جواب: یہ بنیادی تصورات میرے دباچوں میں کھرے مل جاتے ہیں۔

۱- میرا شعرا نگہار کے دباؤ پر درد کرتا ہے۔ اس کی جدوجہد زبان سے دوا رنگی نہیں

مضر ہے۔ اسی لیے میں نے اس کو اپنے لیے ذریعہ نجات کہا ہے۔

۲- وزن شعر میرے بھانائے شعری کے لیے ضروری ہے۔ اسی لیے تخلیق شعر کے

وقت جھلکا اور گنگنا تا ہوں۔ کافیہ اور ردیف سے انگہار کا حسن دونا اور جاتا ہے،

لیکن ان سے واجب ضرورت قلع نظر بھی کیا جاسکتا ہے۔

۳- زبان کا استعارائی استعمال اس کے حسن میں افزائش کرتا ہے۔ شاعر الفاظ کے

جھلکا تے ستارے تراشتا ہے۔ معنی کی کلیں گاڑتا نہیں چلا۔ ان سطور میں

ایک سے زائد اشارے ہوتے ہیں۔

۴- بنیادی تصورات کے لیے مزید دیکھیے۔

(۱) ”دو نیم“ (طبع اول)، مقدمہ۔

## مسودہ حصہ دس کا طرح شعر اور شعری اثرات کا کتاب

- (۲) 'دو نیم' (طبع سوم) مقدمہ۔
  - (۳) 'درد و مسودہ'؛ مطلقہ حصہ دس جہاں میں نے اپنی شاعری کا ذکر کیا ہے۔
  - (۴) 'مقدمہ شعر و زبان' (حیدر آباد، ۱۹۶۶ء)؛ ۱۔ تخلیقی شعر، ۲۔ مطالعہ شعر، ۳۔ ساج اور شعر، ۴۔ غزل کا فن۔
  - (۵) 'مقالہ مسودہ' (ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۸۹ء)؛ ۱۔ مطالعہ شعر (صوتاتی نقطہ نظر سے)، ۲۔ تخلیقی زبان، ۳۔ کلام غالب میں قافیہ اور ردیف کا آہنگ۔
- ان مضامین میں جتنا جتن شعر کے بارے میں میرا تنقیدی نقطہ نظر مل جائے گا، اور شعروں کی بات کے بارے میں بعض ضیالہ بھی۔
- سوال: آپ شاعری میں صفت اور زبان کے تجربے کو کہاں تک ضروری سمجھتے ہیں؟
- آپ نے اپنی شاعری میں کس حد تک صفت اور زبان کے تجربے کیے ہیں؟
- جواب: میں نے اہتمام سے صفت اور زبان کا کوئی خاص تجربہ نہیں کیا ہے، لیکن تخلیقی عمل کے وقت پر بنائے مطالعہ خود بہ خود صفت اور زبان میرے اظہار کے دباؤ کا ساتھ دے جاتے ہیں۔ اپنے مختصر سے مجموعہ کلام میں میں نے شعر کی سلسلہ بیسوں میں طبع آزادی کی ہے، لیکن فری ورس (Free Verse) کے نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ "انتظار"، "بہ چھائیں کی سوت"، اور گیت میں "پگھلے" اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ یہی ہی قلم "ناہ تمام" آزاد مطلق انداز رکھتی ہے۔ مجھے (بدوجہ صوتیات میں اپنی تربیت کے) اردو زبان کی اصوات کا گہرا احساس رہتا ہے۔ میرے لیے ہر لفظ ہزار عجیبہ اصوات کا حکم رکھتا ہے۔ اصوات کا آہنگ زیادہ تر لٹری ہوتا ہے، لیکن یہ یاد دہانی بھی لایا گیا ہے، یعنی اس میں صفا کی بھی جلوہ گری ہے۔ میں نے جس سے ڈگری لینے وقت ایک مختصر سا مقالہ "تخلیقی شعر اور توسعہ ارادی" پر لکھا تھا۔ توسعہ ارادی کا یہ تو معنی سے زیادہ اصوات کی بازی گری میں بتایا تھا۔ اس مقالے میں 'آہ اور آواز' کی بحث کو اٹھایا تھا اور مثالیں دے کر بتایا تھا کہ میرا وہ قالب جیسے اساتذہ کا فن بھی 'آورد' سے نہیں بن جائے ہیں۔ 'دو نیم' میں میرے اس تنقیدی شعور کی بہت سی پرچھائیاں مل جائیں گی۔ چھائیں اپنی احسن شاعری میں آہ اور آواز کے فرق کو دکھاتا ہے، لیکن ہر خالق 'صانع' پہلے ہوتا ہے۔ اس لیے توسعہ ارادی کی کارفرمائی فن کا لازمی جزو ہوتی ہے۔

## اولیٰ تہجد کے لفظی مضامین:

سوال: آپ نے بہت کم کہا ہے آپ کا مجموعہ کلام ”دو شمع“ اب تک تین بار چھپ چکا ہے، لیکن اس کی فہرست ہر بار تقریباً ایک ہی جیسی رہی ہے (بجز چھ اشعار کے اضافے کے) اس کم گوئی کی بنیادی وجہ کیا ہے؟

جواب: ”بجز چھ اشعار کے اضافے کے“، بیان میں سو ہے۔ صرف طبع سوم میں تین نظمیں اور دو غزلیں اضافے کے طور پر شامل ہیں جن میں ایک نظم اوسط درجے کی غزل ہے۔ کئی صورت حال طبع دوم کی ہے جہاں چند اچھی غزلوں کا اضافہ ہوا ہے۔ تاہم اس وجہ سے بھی ہوتا ہے کہ اضافہ شدہ مواد کچھ جگہوں میں لکھا گیا تھا۔ بہت سے اوقات فکر اعلان ہو گیا اور اپنا شامل کیا گیا ہے۔ ”مسکب حقین“ سمجھ چکے کہانی اسی قسم کی نظمیں ہیں جس طرح طبع دوم میں شامل ہونا چاہیے تھا لیکن نہ ہو سکیں۔ لیکن یہ گویا غور پر پیدار کم گوئی کا دور کہا جاسکتا ہے۔ اس کے وجود کے لیے دیکھیے ”دو شمع“ کا صفحہ ۳۳۔ ”گیت نگاری کا دور“ ”دوب بنگال“ (دوبک) ۱۹۷۷ء میں ختم ہو جاتا ہے اس کے بعد کوئی گیت نہیں لکھا۔

میرے تخلیقی عمل کا آغاز زبردست بیانات شعری اور اظہار کے دہاؤ پر شروع ہوتا ہے۔ اسی لیے جیسا کہ ڈاکٹر سلیمان الطہر جالوی نے اشارہ کیا ہے، ”میرے یہاں میر تقی کے اشعار بہت کم ملتے ہیں۔ غزلیں تک اس وجہ سے پاک ہیں، اسی لیے بہت مختصر ہیں۔ قافیہ بازی میرا شعار نہیں۔ یہ نہیں کہ قافیہ کی راہبری سے محروم ہوں، لیکن بہر حال قافیہ کو شک نہیں ہونے دیتا!

سوال: قبلہ مسعود صاحب، میں آپ کا دل سے ممنون ہوں کہ آپ نے مجھ سے بات چیت کے لیے اپنا قیمتی وقت صرف کیا اور نہایت مفید گفتگو کی جس سے میرے ضمیر میں اضافہ ہوا۔ بہت بہت شکریہ!

جواب: آپ کا بھی شکریہ!



## حواشی

۱- ”میرا شعری تجربہ“ (مسعود حسین خاں)، مضمون ”نثر و نثر“ (مجموعہ مضامین جو طائر اللہ بن احمد کی خدمت میں ان کی ۶۴ ویں سالگرہ پر پیش کیا گیا)، مرحلہ مالک رام (نئی دہلی، مجلس نثر و نثر، ۱۹۸۸ء)۔

۲- ”وسیع نہایت“ کی وضاحت مسعود حسین خاں نے ’دو نیم‘ (طبع سوم) میں ان الفاظ میں کی ہے۔

”بعض اوقات کسی جذبے یا حد سے کے باعث ایک خاص ذاتی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے تو اس سے نہایت حاصل کرنے کے لیے اظہار کا سہارا لیتا ہوں۔“  
”کہ جس سے ہٹا ہوئی اک منزل ہی کہلا گئی“

(ص ۲۶)

۳- ”ورد مسعود“ مسعود حسین خاں کی خود نوشت سوانح حیات ہے جو خدا بخش اور نخل پبلک لاہور سے ۱۹۸۸ء میں شائع ہوئی۔

۴- مسعود حسین خاں نے انگریزوں کے ہمارے مجھے راجست سروش کے خط سوری سے رد و ردی ۲۰۰۱ء کی قول کا پی متاع فرمائی۔ یہ خط مسعود صاحب کے نام تھا اور اس میں ’دو نیم‘ (طبع سوم) پر اظہار خیال کیا گیا تھا۔ یہ کورہ ٹیکس خط آج بھی میرے پاس محفوظ ہے۔

۵- ملاحظہ ہو مسعود حسین خاں کا ”نثر کی لوت“ ’جوز دو نیم‘ (طبع سوم) کے صفحہ ۲۱۳ پر شائع ہوا ہے۔

۶- مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

”یہ سوال میرے اور میرے بعض قدروانوں کے ذہن میں مسلسل اٹھتا رہا ہے کہ آخر میں نے تیس تیس سال کے ہوشیار کہا کیوں ترک کر دیا ترک نہیں تو اس قدر کم کیوں ہو گیا کتاب دس دس سال کے عرصے میں صرف چند فرہیں اور کتنی کی تھیں (گیت

## دہلی خلیفہ کے لسانی شعریات

ایک بھی نہیں بچا ہو سکیں۔ جہاں تک میں نے غور کیا ہے، پیشہ وارانہ گوشا عربوں سے قطع نظر ہر شاعر کے یہاں ختم دوری میں "قبض وسط" کے دور آتے ہیں۔ لہذا اسے میری طبعی و دہلی شعریات اور دل و جیساں شعریات میں جو مجھے شعراء و ادیب کے کوسچ سے لسانیات کی نگاہ سے میں دیکھیں کر لے گئیں۔ لسانیات ایک عربی علم ہے، اس کے ساتھی اعجاز فکر کے کاغذوں کو پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ انسان جذبہ عقل کی دچاسے کل کر تھیں، استدلال اور منتقلی فکر کو اختیار کرے۔ جوں جوں ذہن کی یہ سہارے بدھتی گی، میں خواب و خیال کی دنیا سے دور ہوتا گیا اس میں بدھتی ہوئی عمر کے کاغذ بھی کار فرما تھے۔ ۱۹۵۰ء تک یہ حالت تھی۔

دل میں آتا ہی نہیں اب کسی دل پر کا خیال

مکھتا تا ہی نہیں آج گل تر کا خیال

"(۵۰)"

"(دہلیم) (طبع سوم) (ج ۳۳)"

علامہ ابوسلیمان الطبرانی کا تہرانی مضمون "دہلیم"، مطبوعہ روزنامہ "سیاست" (جسٹیا پور) شمارہ ۱۳ فروری ۲۰۰۵ء۔ یہ مضمون اس اخبار کے "دہلی ڈائری" کے کالم میں شائع ہوا۔

# اقبال کی نظری و عملی شعریات

## اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافہ

پروفیسر آل احمد سرور (ڈائریکٹر اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی) کی تحریک پر کشمیر یونیورسٹی (سری نگر) نے پروفیسر مسعود حسین خاں کو ۱۹۸۱-۸۲ء کے تعلیمی سال کے دوران چھ ماہ فوڈیننگ پروفیسر اقبال انسٹی ٹیوٹ میں کام کرنے کی دعوت دی تھی۔ یہاں انھیں اچھے رفیقوں اور ذہین طالب علموں کی معیت حاصل ہوئی، اور اقبالیات سے متعلق کتابوں کے بے پناہ ذخیرے سے بھرپور استفادے کا موقع ملا۔ فرصت، فراغت اور اطمینان قلب، نیز ماحول کی دلکشی نے اس میں چار چاند لگا دیے۔ یہی وجہ ہے کہ کشمیر میں اپنے قیام کو مسعود صاحب نے "قیام حسین" سے تعبیر کیا ہے۔ "اقبال کی نظری و عملی شعریات" (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۳ء) اس قیام حسین کی یادگار ہے۔

کشمیر میں قیام کے دوران مسعود حسین خاں نے اقبال کی فکر و فن کا جس گہرائی، محبت، خیالی اور ڈرافٹ لگاؤ کے ساتھ مطالعہ کیا ہے اس کا اندازہ ان کے اس جملے سے چھوٹی لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے اس کتاب کے دیباچے "حرفے چند" میں تحریر کیا ہے:

"نول کے کنارے، نسیم بارغ کے چاروں کے سامنے تلے مجھے خدا نہیں تو  
 کم از کم اقبال کو بے جواب دیکھنے کا موقع ملا۔"

"اقبال کی نظری و عملی شعریات" منظر ہونے کے باعث اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب پر "ہر چہ چہ قامت، بہتر چہ قیمت، بہتر" کی مثل صادق آتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اقبال شکاری کے کئی نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ جنھیں اقبالیات سے ذرا بھی دلچسپی ہے وہ اس امر سے ضرور واقف ہوں گے کہ ہندوپاک میں اقبال پر اب تک جو کچھ بھی کام ہوا ہے اس میں ان کے فن کے مقابلے میں ان کے نظری

## دوبلے حصے کے لسانی شعریات

پہلوؤں پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ زیر نظر کتاب اقبالیات پر تصنیف شدہ کتابوں میں اس وجہ سے ممتاز دو جلد نکلتی ہے کہ اس میں اقبال کی فکر کے مقابلے میں ان کے تصورِ فن و شعر اور زبان و اسلوب سے بحث کی گئی ہے۔ انہوں نے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ پہلی کتاب دو بڑے حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں اقبال کی نظری شعریات سے بحث کی گئی ہے اور دوسرے حصے میں ان کی عملی شعریات کو سامنے لے کر موضوع بنایا گیا ہے۔ اقبال کی نظری شعریات کی بحث کو تین ذیلی حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

(الف) اقبال کا تصورِ حسن و فنِ خودی سے پہلے

(ب) اقبال کا تصورِ فن و شعر 'خودی' کے بعد

(ج) اقبال کا تصورِ شعر

اسی طرح اقبال کی عملی شعریات کے بھی تین ذیلی حصے کیے گئے ہیں۔

(الف) لسانی صلاحیت اور شعور

(ب) صوتی آہنگ

(ج) ہمکنی تجربے

کتاب کے شروع میں جیسے مصلحت پر مشتمل آل اور مراد کا ایک جامع اور قیاسی نقطہ بھی شامل ہے جس میں مسعود حسین خان کے اس علمی کارنامے کے منسلک جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ مسعود حسین خان اگرچہ ایک ممتاز محقق اور ایک عظیم لہر لسانیات ہیں، لیکن غلطی کی حیثیت سے بھی ان کا مرجعِ بحث ہے۔ اقبال سے انہیں خصوصی نگاہ ہے۔ اقبال پر ہندسے دینے کا انہیں مل گزرا۔ مسلم یونیورسٹی اور صائب یونیورسٹی میں برسوں موقع ملا۔ اسی دوران میں انہوں نے اقبال پر کئی مضامین رقم بند کیے جن سے ان کی تنقیدی بصیرت کا بے غریبان اعلاہ ہوتا ہے۔ اقبال سے ان کی یکجا اور پیدائشیہ و ذہنیات پر فیئر کی حیثیت سے انہیں کوشاں کوشاں کشمیر لے گئی۔ اقبال پر تفصیل سے کام کرنے کا موقع صحیح موقعی میں انہیں مل گیا۔ حاصل ہوا جس کا پتلا اقبال کی نظری و عملی شعریات (۱۹۸۳ء) کی صحت میں اس وقت ہمارے لاشِ نظر ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، یہ کتاب دو بڑے حصوں پر مشتمل ہے۔ یعنی اقبال کی نظری شعریات، انہوں نے اقبال کی عملی شعریات۔ اقبال کی نظری شعریات کے تحت مسعود حسین نے اقبال کے تصورِ حسن و فنِ تصورِ فن و شعر اور لسانِ خودی سے جو بے بدل اعلاہ میں بحث

## اقبال کی نظریہ عملی شریعت

کی ہے۔ ان کے نزدیک اقبال کا تصور شعر بن کے تصور حسن و فن سے ماخوذ ہے، اور ان کا تصور فن بن کے تصور خودی کے تابع ہے۔ اسی لیے اقبال کے تصور شعر کو سمجھنے کے لیے وہ ان کے تصور فن سے بحث کرتے ہیں اور تصور فن کا ان کے تصور خودی سے کیا رشتہ ہے، وہ اس پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ جہاں تک اقبال کے تصور حسن یا نظریہ حسن کا تعلق ہے، بچے لال احمد سرور نے ”پروٹیسر مسعود حسین نے یہ دوست کہا ہے کہ فلسفہ خودی پر راسخ ہونے سے پہلے ان کے یہاں چوں کہ وجودی فکر کا اثر غالب ہے اس لیے اسی کے تحت انھوں نے حسن کو بھی دیکھا ہے۔ ہاں جب خودی کا فلسفہ ان کی فکر کا محور بن گیا تو نظریہ حسن و فن بھی اسی سانچے میں داخل کیا۔“

(اقبال نقطہ اقبال کی نظریہ عملی شریعت)

اس امر کا ذکر یہاں ہے جاننا ہوگا کہ اقبال پر غرض اعلیٰ تعلیم ۱۹۰۵ء میں یورپ گئے۔ یہ قول مسعود حسین خاں یورپ جانے تک، بلکہ اپنے ابتدائی قیام یورپ تک وہ ایک ”علی الاطمان و جودی“ تھے۔ قیام یورپ کے دوران (۱۹۰۵ء تا ۱۹۰۸ء) ان کی فکر میں زبردست تبدیلی پیدا ہوئی اور وہ وجودی فکر کی گرت سے نکل کر فلسفہ خودی کے دائرے میں آ گئے۔ وجودی فکر کے دوران ان کا تصور حسن و فن محض ”روایتی“ رہا۔ وہ دیگر صوفیہ کی طرح خدا یا ہستی کو ”حسن مطلق“ سمجھتے تھے۔ یہ حسن مطلق ”ہمہ گیر“ ہے جس کا دوسرا نام ”حسن اول“ ہے۔ اقبال اسی کو ”حسن قدیم“ کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں اور کائنات کی ہر شے میں جاری و ساری بتاتے ہیں۔ مسعود صاحب کے خیال میں حسن کی ہمہ گیری کے تصور سے پیدا ہونے والی اقبال کی جمالیاتی فکر عام وجودی فکر سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ حسن مطلق اور اس کی ہمہ گیری کے علاوہ اقبال نے اس دور میں کوئی عظیم جمالیاتی فکر نہیں پیش کی ہے۔ البتہ شاعری اور خطوط دونوں میں انھوں نے اس شعر کے حسن و معانی اور اس کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں جتنی جتن خیالات کا اظہار کیا ہے۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے، قیام یورپ کے دوران اقبال کی فکر میں گہری تبدیلی پیدا ہوئی اور وہ وجودی نظریے سے تصور خودی کی جانب مائل ہو گئے۔ مسعود حسین خاں کے خیال میں وجودی یا خودی کے فلسفے تک تبدیلی میں جرمی کے حیات پر سب مفکرین غلطے اور غلطی کے انکار کا خاصا دخل ہے، اور یہ بات مشہور ”اسرار خودی“ (۱۹۱۵ء) کے انگریزی ترجمے پر تبصرہ کرتے ہوئے بعض انگریز تبصرہ نگاروں نے بھی کہی ہے، لیکن اقبال نے غلطی

## اولیٰ حبیب کائناتی مخلوق

کی تخلیق وسیع سے بالکل الگ کیا ہے۔ وہ نیکسن (Nicholson) جنہوں نے "سرمیر  
خودی" کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا تھا، کے نام پر ایک جگہ میں لکھتے ہیں:  
"بعض انگریز تہرہ نگاروں نے اس سٹی کتاب کو تاش سے جو میرے  
لکھے کے خیالات میں پڑا جا سکتا ہے وہاں لکھا ہے کہ خدا پرچہ کے ہیں۔"  
(پہلا جلد اسلام عدوی، اقبال کالج، علی گڑھ، ص ۱۹۵-۱۹۶)۔

فلسفہ خودی کے زور اثر آنے کے بعد اقبال کے یہاں نئے شعر کا ایک نیا تصور  
پیدا ہوتا ہے جس کی وضاحت انہوں نے "سرمیر خودی" کے ایک باب "تدہ حبیب شعر  
عالمیاد ادبیات اسلام" میں پیش کی ہے۔ اقبال کے تصور خودی اور تصور نئے کے ساتھ اس  
کے درمیان پرانے خیالی کرتے ہوئے مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

"عرب و رشت کی کوئی اپ اقبال کے لیے خودی ہے۔ حبیب شعر  
اقبال کے لیے اب مفسر مطلق کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ وہ فوق خودی  
ہے جو تخلیق کے کسب سے پڑی ترقی ہے جس نے کائنات کے ہر وجود کو  
ایک خودی کی شکل دے دی ہے جو خود اپنی جگہ حقیقی فعل میں مصروف ہے۔  
حسن نون کا جو ذہن تحقیق پسند ہوگا کہ خودی کی ہالیدی میں مدد دیں  
جس طرح صاحب خودی ظہورِ فطرت ہے اسی طرح نون کا مذہبی فطرت کے  
حسن پر اپنے سوز و دل اور مہارت نون سے اضافہ کرتا ہے اس طرح نون  
فطرت کا مکمل نمائندہ ہو جاتا ہے۔" (ص ۱۲)

وہ مزید لکھتے ہیں:

"اقبال کے خیال میں نون فطرت کی خالی نہیں۔ وہ نون کو فطرت پر فطرت  
دینے کے لیے مجبور ہے اس لیے کہ نون کے فلسفہ خودی کے چرکے میں  
وہ نون کا موجود مسعود ہے جو اپنے عقلی ذہن سے فطرت کے حسن  
میں اضافہ کر کے اپنی ذات کا ٹھکانہ بنا رہا ہے۔" (ص ۱۳)

فلسفہ خودی کے بحالیاتی مضمرات میں اقبال کے یہاں نون سے مطلق "جمال  
اور جمال" کے جو تصورات پائے جاتے ہیں، ان کی جانب بھی مسعود حسین خاں نے اشارہ  
کیا ہے۔ اقبال جمال اور جمال دونوں کو حسن کی صفت مانتے ہیں اور دونوں کا سرچشمہ  
"خودی" کھلتا ہے۔

## اقبال کی شعریہ عملی ضرورت

اقبال کے تصور غریبی اور تصور حسنِ فُن سے بحث کرتے کے بعد مسعود حسین خاں نے اقبال کے تصور شعر کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔ ان کے خیال میں اقبال کا شعر و ادب کی کامت و قیمت نہ اپنے کا یا نہ صرف ایک قلم، یعنی یہ کہ وہ کہیں تک ”معاذِ ربی“ پر پارہ تر نہ ہے۔ زیرِ نظر کتاب کے مطالعے سے اقبال کے تصور شعر کے بارے میں جو باتیں ہمیں معلوم ہوتی ہیں وہ یہ ہیں:

- ۱- اقبال ”فُن برائے زندگی“ کے قائل تھے، لیکن ان کی ”افادیت“ اور ”مقصدیت“ رُسکن، بالائی اور حالی کی ”مقصدیت“ سے قدرے مختلف تھی۔ ان کا شعر و ادب اصل ”ادب برائے خودی“ کا شعر تھا۔ (ص ۳۳ و ۳۴)
- ۲- وہ شعر کو محض الفاظ کی بازی گری نہیں سمجھتے، بلکہ دینی لگراور مقصد سے کے مطابق اس ملک کو دھکی اور وہی شمار کرتے ہیں۔ (ص ۳۴)
- ۳- اقبال کا نظریہ شعر کسی منطقی لگرا تا جو نہیں، بلکہ ”مقصودی“ لگرا تا ہے۔ (ص ۳۵)۔
- ۴- شعر و فُن کے مقاصد میں حقیقت پسند ہونے کے باوجود اقبال کا شعر و فُن کا فلسفہ خالص وجدانی ہے۔ (ص ۴۶)
- ۵- ملکہ شعر و ادبی اور دھکی ہونے کے باوجود اقبال کے خیال میں پیہم ریاضت کا طالب ہے۔ (ص ۶۹)

حذکرہ کتاب کا دوسرا حصہ اقبال کی عملی شعریات پر مشتمل ہے جس میں مسعود حسین خاں نے اقبال کی لسانی صلاحیت اور شعر، نیز صوتی آہنگ کو مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے اقبال کے ممکن تجربوں کا بھی جائزہ لیا ہے۔

اقبال کی لسانی صلاحیت اور شعر کا جہاں تک تعلق ہے، یہ بھی جانتے ہیں کہ ان کی مادری زبان پنجابی تھی۔ اردو اور فارسی ان کی ثانوی زبانیں تھیں جو طبعی و ادبی ورثے میں انھیں ملی تھیں، لہذا مسعود صاحب نے یہ بالکل صحیح فرمایا ہے کہ خالص لسانیاتی نقطہ نظر سے وہ ”اہل زبان“ نہیں ”زبانِ داس“ تھے، اور زبانِ داس کو اہل زبان کے محاورے اور رد مرہ پر قدرت حاصل کرنے میں جن دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اقبال ان سے بری نہیں تھے۔ اکثر ان سے قواعد کی غلطیاں سرزد ہوتی تھیں، تہذیب و ادب میں بھی وہ اکثر دھوکا کھاتے تھے، نیز الفاظ و محاورات کے نازک اختلافات اور ان کے برعکس استعمال میں بھی ان سے بعض

## اولیٰ تجربہ کے لسانی شعرات

لوگات چمک ہو جاتی تھی۔ اقبال کو اپنی ان تمام لسانی کزوریوں کا شدت سے احساس تھا اور وہ انہیں دور کرنے کی پہلی کوشش کرتے رہتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ نہ کیر و نا سید کا رسالہ اپنے سر ہانے رکھتے تھے۔ دماغ کی شاگردی بھی انہوں نے غالباً اسی لیے اختیار کی تھی کہ اپنی زبان کی سمنڈل جائے۔ اقبال کی زبان پر اعتراضات کا سلسلہ ان کی زندگی ہی میں شروع ہو چکا تھا۔ اقبال نے ان میں سے بعض اعتراضات کے جواب بھی دیے، لیکن کہیں بھی انہوں نے ”احمد علی دادرلو ان“ کا نام انھیں سے نہیں بھڑکا۔ جہول مسعود حسین خاں ”ان کے جوابات کا مطالعہ کرنے سے اعلاہ ہوتا ہے کہ ان کا اساتذہ کے کلام کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔“

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ الفاظ و تراکیب کی سطح پر اقبال کی شاعرانہ زبان ہمیشہ فارسی و عربی آمیز رہی۔ اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ ان کے تمام تر ”مصادر اور ماخذ“ اسلامی تھے۔ چوں کہ اقبال کے یہاں عربی الفاظ کا استعمال اسلامی قلعے کے عقلی اعتبار کے لیے عین مناسب تھا، اس لیے ہندی انعطیات کا استعمال کسی بھی طرح موزوں نہیں ہو سکتا تھا۔ کچھ لوگوں نے ”ترانہ ہندی“ اور ”نیا شوالہ“ کی زبان کا حوالہ دے کر یہ کہا اور افسوس ظاہر کیا تھا کہ وہ اپنی مادہ سے بھک گئے تھے۔ مسعود حسین خاں نے اقبال پر اس الزام کو قطعاً نظر انداز دیا ہے۔ ان کے خیال میں اپنی فکر کے اعتبار کے لیے اقبال نے شروع ہی سے فارسی و عربی الفاظ کا سہارا لیا ہے۔

یوسف حسین خاں اور محسن گوہر کچھدی کے حوالے سے مسعود حسین خاں نے اقبال کی شاعری کی اس خصوصیت کو سب سے زیادہ نمایاں طور پر متنبہ کیا ہے جس کو مجموعی طور پر ”تغزل“ کہا جاسکتا ہے، لیکن جیسا کہ مسعود صاحب کا خیال ہے، تغزل کی سب سے اہم خصوصیت اس کی موسیقیت ہوتی ہے جسے شعرا ”صوتی آرکسٹرا“ (Phonetic orchestra) کہہ سکتے ہیں۔ یہ بات بالکل واضح ہے کہ شعری موسیقیت آوازوں کے صحیح انتخاب اور ان کی سوزوں ترتیب، نیز ان کی تکرار اور ان کے مشاکاتہ جوڑ توڑی سے پیدا ہوتی ہے۔

اقبال کی شاعری کے صوتی نظام میں اردو کی تقریباً سبھی میز آوازیں (صوے = Phonemes) شامل ہیں۔ ان میں سے دس صوے (Vowels) اور ۲۷ صوے (Consonants) ہیں۔ ۱۔ صوے آوازیں یعنی الف، بی، بیڑ، غ، غ، عربی فارسی سے آئی ہیں، باقی تمام آوازیں آریائی ہیں۔ بعض ہند آریائی آوازیں عربی فارسی کے



## اقبال کی نظری و عملی شعریات

ساتھ اشتراک رکھتی ہیں۔ اقبال کی شاعری کا صوتی پیٹرن (Pattern) یا صوتی ڈھانچہ اردو کی انہی ۳۷ آوازوں سے مل کر تیار ہوتا ہے۔ لہذا مسعود حسین خاں کا یہ خیال درست ہے کہ ”قاریت“ کا التزام اقبال کے ”شعری آہنگ“ پر مائد کیا جاسکتا ہے، ”صوتی آہنگ“ پر نہیں۔ اردو کی ایک آواز /ق/ کے تعلق سے مسعود صاحب نے بڑے سچے کی بات کہی ہے، یعنی یہ کہ پنجابی ہونے کی وجہ سے اقبال کی اردو میں /ق/ انحصار صرف ہے، صوت نہیں۔ ان کے یہاں /ق/ کی سہمی شکل /ک/ ہے۔ مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اس کے ساقی پہلو سے بہرہ مند ہونے کی وجہ سے اقبال اسے اپنے صوتی آہنگ میں نہیں سمجھا سکتے تھے۔

ہائیت یا ہکارت (Aspiration) جیسے پھ، پھ، پھ، دھ، دھ، وغیرہ اردو کی ایک اہم صوتی خصوصیت ہے جس سے پنجابی زبان عاری ہے۔ مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اقبال جب بھی ہکارت یعنی ہائیت آوازوں سے مرکب الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو ان کی ہائیت (ہکارت) ان کے صوتی آہنگ سے قاصر رہتی ہوگی۔ اقبال کے صوتی آہنگ پر اظہار خیال کرتے ہوئے دو لکھتے ہیں:

”اردو قاری شاعری کے وسیع مطالعے اور اپنے ذوق موسیقی کی بدولت

الفاظ کی صوتی قدر و قیمت کا انہیں پورا احساس تھا اور وہ پہلے جانچتے تھے

اس کو کمال کے ساتھ استعمال کرتے تھے۔“ (ص ۷۷)

مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اقبال نے صوت پرستی نہیں کی ہے، لیکن اصوات اور ان کے حالات سے نظم کی کہنیت کو اجاگر کیا ہے۔

انہوں نے اقبال کے ابتدائی دور کی دو نظموں ”ایک شام“ (دریاے نگر، ہائیڈل برگ کے کنارے پر) اور ”تھیوتی حسن“ کے صوتی تجزیے سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”صوت و معنی“ کس طرح ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں ”ایک شام“ میں اصوات نے معنی کا مکمل طور پر ساتھ دیا ہے۔ اس نظم کی قافیہ معنی آوازیں (Dominant consonant sounds) /ع/، /ش/، /س/ اور /م/ ہیں جن کا اجتماع اس نظم کے کلیدی لفظ ”خاموش“ میں پایا جاتا ہے۔ ان آوازوں کی مدد سے اقبال نے ماحول کی خاموشی اور قدرت کے خاموشی مظاہر و مناظر میں پائے جانے والے سکوت و سکون کی بڑی کامیابی کے ساتھ عکاسی کی ہے۔

’اقبال کی نظری و عملی شعریات‘ کا آخری حصہ اقبال کے بعض تجزیوں سے حلق

## مولیٰ قطب کے لسانی مضمون

ہے۔ یہ قول مسعود حسین خاں اقبال کے بعضی تجربات کا سلسلہ انگریزی شاعری کے درپراثر قیام یورپ کی نظموں سے شروع ہوتا ہے، لیکن جیسا کہ مسعود صاحب کا خیال ہے، اقبال کے یہاں پہلی تجربے کی طرح کسی نئی جہت کے اضافے یا متحرک ہونے سے روگردانی کی حد تک نہیں پائے جاتے۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے انسانہ سخن کو نئے مطالب و مطالبہ کی ادائیگی کے موافق بنانے کے لیے اشعار یا بندوں کی تعداد میں حسب ضرورت تبدیلی پیدا کی ہے۔ یہ تبدیلی نظموں میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے اور غزلوں میں بھی۔ ان کی نظمیں ”صدائے درد“، ”کلیج“، ”صبح کا تارا“، ”پچاسویں صبح“ وغیرہ پہلی رویداد کی اچھی مثالیں ہیں۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں پہلی جہت کی تبدیلی کے جو تجربے کیے ہیں ان سے ہم کی بعض غزلیں نظم نما بن سکتی ہیں۔ اسی طرح پہلی تجربوں سے بعض نظموں میں غزل کی خواہش نفسی کا احساس ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں تک پہلی جہت شعر کا تعلق ہے، یہ حیثیت مجموعی اقبال نے روایات شعر کو ختم سمجھا ہے، اور جیسا کہ مسعود حسین خاں کا خیال ہے، ”صرف کہیں کہیں مٹرنی ادبیات کی پہلی جہت نظم سے متاثر ہو کر اردو شاعری کی حیثیتوں میں جزوی ترمیمات کر لی ہیں۔ بعض اوقات مختلف حیثیتوں کو مرکب کر دیا ہے اور بطور مطلع اور مطلع کی غزلیں لکھی ہیں۔ عام طور پر اقبال نے ایک نظم میں ایک ہی بحر کا استعمال کیا ہے، لیکن ابتداء سے انھوں نے بعض نظموں میں خوب صورتی کے ساتھ ایک سے زائد محروں سے کام لیا ہے۔“

جیسا کہ شروع میں کہا گیا ہے، اقبال کی نظری و عملی شعریات اقبال کے تصور فن و شعر اور زبان و آہنگ پر ایک نہایت اہم اور عالمانہ تصنیف ہے اور اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال شاعری کے اس اہم پہلو پر مزید کام کرنے والوں کے لیے یہ کتاب نشان راہ کا کام دے سکتی ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں اسلوبیات اقبال پر لسانیاتی نقطہ نظر سے ابھی بہت کم کام ہوا ہے اور اقبال کے کلام کا صوتیاتی مطالعہ و تجزیہ تو ابھی اپنی بالکل ابتدائی منزل میں ہے۔ مسعود حسین خاں کی یہ تصنیف نہ صرف اقبال کے تصور فن و شعر کا مدلل احاطہ کرتی ہے، بلکہ کلام اقبال کے لسانیاتی و اسلوبیاتی، بالخصوص صوتیاتی تحلیل و تجزیہ کی ایک نئی جہت کی نشان دہی بھی کرتی ہے، جس میں مزید تحقیق و جستجو کی ابھی کافی ضرورت بھی ہے اور محققانہ بھی۔

(مسعود حسین خاں ۱۹۶۶ء تا ۲۰۱۰ء) کی دہائی میں لکھا گیا اور ماہنامہ ”ہما سوز“

دہلی، جلد ۸۴، ماہیت جنوری ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا۔

## نشاط آبلہ پانی سفر نامے

ان دیکھی دنیاؤں کو دیکھنے کی خواہش انسان کے دل میں ہمیشہ سے جاگزیں رہی ہے۔ جیسا کہ بیگ سائیک، کولہس، مارکو پولو، ابن بطوطہ اور الہیردئی جیسے سیاحوں کے نام آج ہمارے ذہنوں پر نقش ہو کر رہ گئے ہیں۔ مجدد حاضر میں ذرائع آمد و رفت کی سہولتوں نے سیر و سیاحت کو بے حد آسان بنا دیا ہے۔ اب انسان چشمِ زون میں ایک ملک کی سرحدیں پھلانگ کر دوسرے ملک میں داخل ہو جاتا ہے۔ آج سفر کے مقاصد بھی مختلف النوع ہیں، مثلاً فنی، تعلیمی، طبی، سیاسی، کاروباری، مذہبی فریضے کی ادائیگی، ملاشپا محاش یا محض سیر و تماشا۔ آج کی حکون اور ہنگامہ خیز زندگی اور اس کی بڑھتی ضرورتیں، سفر کے سینے کا صلے، ارضی قربتیں، اور جہان و دیگر کو دیکھنے کا تجسس بھی انسان کو سفر کے لیے اکساتا ہے۔

سفر میں پیش آنے والے حالات و واقعات، شب و روز کے احوال، تجرعات و تاثرات اور تجربات کو قلم بند کرنے کی روایت بھی کافی پرانی ہے۔ دنیا کی ہر بڑی اور ترقی یافتہ زبان میں سفر نامے لکھے گئے ہیں، اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ اردو زبان میں بھی سفر ناموں کا دلچسپ سرمایہ اکٹھا ہو گیا ہے، اور روز بروز اس میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ حالیہ دنوں میں (۱۹۷۷ء میں) ہندوستان میں 'نشاط آبلہ پانی' (المطہر صدیقی)، اور پاکستان میں 'سورج کو راد کچھا' (رفیع ہمدین امی) اور ایسے سفر نامے شائع ہوئے ہیں جن سے اردو میں سفر نامہ نگاری کی نئی جہت کا پتا چلتا ہے۔ یہ سفر نامے اپنی ادبی، فنی، اور بیان و ادبہار کی متنوع خوبیوں کی وجہ سے بلاشبہ اردو کے ادبی سفر ناموں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔

اول الذکر سفر نامے 'نشاط آبلہ پانی' کے مصنف پروفیسر المطہر صدیقی ہیں جو اگر

## اولیٰ علیہ کے لسانی طہارت

چہ ہائے لوجیکل سائنسز سے پیشہ ورانہ دلچسپی رکھتے ہیں، لیکن اولیٰ ذاتی ان کے اندر کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ ان کی ولادت اور ذاتی تربیت مغربی یوپی کے شہر سہارنپور میں ہوئی اور ملی گزٹھ نے ان کے اولیٰ ذاتی کو بچہ بخشی جہاں وہ وہید حسن خدمت پر سبک دوش ہونے کے بعد مسکلا سکونت پذیر ہیں۔

اطہر صدیقی نے اگرچہ حقیقی ادب میں کوئی کارنامہ اہم نہیں دیا، لیکن ان کی غیر افسانوی ادبی تحریریں خاکوں اور سترناموں کی شکل میں ہمارے مضر عام پر آتی رہی ہیں، چنانچہ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کی تصنیفی زندگی کا آغاز انہیں تحریروں سے ہوا۔ ملی گزٹھ مسلم یونیورسٹی سے راجاڑہ صوفیہ کے بعد اطہر صاحب نے اپنی زندگی کے سفر کی روداد بھی قلم بند کرنا شروع کی جس نے خود نوشت کی شکل اختیار کر لی اور ۲۰۰۴ء میں انہیں کیا سہری حیات کیا کے نام سے دو حصوں میں شائع ہوئی۔ اس خود نوشت کی ملی و ادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی ہوئی اور لوگوں نے مصنف کو دل کھول کر داد دی۔ حذکرہ خود نوشت میں اطہر صاحب نے ان ملکوں اور شہروں کا بھی قصے تحصیل سے ذکر کیا ہے جہاں جہاں وہ گئے اور قیام کیا، مثلاً انھوں نے امریکا، برطانیہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، یوہان، سوئٹزر لینڈ، پولینڈ، ترکی، تاجکبیر، بلیشیا، لیبیا، کویت، سعودی عرب اور پاکستان جیسے ملکوں کے احوال و واقعات اور نیویارک، لندن، پیرس، فریکفرٹ، جنیوا، طورگس، روم، وینس، وٹکن سٹی، انھنس، وارسا، کوکان، استانبول، طرابلس، مکہ معظمہ، مدینہ منورہ، کراچی اور لاہور جیسے شہروں کے بارے میں اپنے مشاہدات و تاثرات اس خود نوشت میں کہاوت خوبصورت اور دلچسپ انداز میں بیان کیے ہیں۔

اطہر صدیقی کو سیر و سیاحت اور ترقی جیٹھیں دیکھنے کا شوق لدا اعلیٰ عمری سے ہی رہا ہے۔ خوش قسمتی سے انھیں اس کے مواقع بھی ملے گئے۔ لہذا جب 'مسافر ناول' موجود ہوں اور طہر سایہ دار بھی پیرا آتے جائیں تو مطلب صراحتاً تو رومی دو بالا ہو جاتا ہے، چنانچہ صراحتاً تو رومی کے اسی لطف کو شہر کر کے لیے ننگا آبلہ پانی کی حقیقی شکل میں آئی۔

'ننگا آبلہ پانی' دراصل جیسے سفرناموں کا مجموعہ ہے جن میں الگ الگ عنوانات کے تحت کراچی، بیجنگ، ڈیہان، امریکا، انگلستان اور سپانہ (ایٹین) کے اسفار کا ذکر شامل ہے۔ یہ تمام سفرنامے اطہر صدیقی نے گذشتہ تین چار سال کے دوران یعنی اپنی خود نوشت

”میں کیا میری حیات کیا“ ۲۰۰۳ء میں اشاعت کے بعد تحریر کیے ہیں۔ ان سفرناموں میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جن کی ایک اچھے سفرنامہ نگار سے توقع کی جاسکتی ہے۔ انھوں نے جن ملکوں اور شہروں کی سیر کی اور جن مقامات کو اپنی چشمِ واسطہ دیکھا وہاں کی تاریخ و ثقافت و سماجی و تہذیبی حالات، نیز مصری میٹلائٹ اور کثافت کو بیان کرنے کے علاوہ وہاں کے لوگوں کے رہن سہن، آدابِ معاشرت، طرزِ زندگی، عادات و اطوار، خلوص و اخلاق، رسم و رواج، مزاج اور روایات کا بھی ذکر کیا ہے۔ علاوہ ازیں مصنف نے اپنے مشاہدات و تاثرات اور سچے شیریں تجربات کو بھی نہایت سہائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ نیز مصری مسائل اور سیاسی منظرے پر تبصرہ کرنے سے بھی گریز نہیں کیا ہے۔ لہٰذا یہ سفرناموں کے مطالعے سے مصنف کے نظریہ، اسلوب فکر، تجویزی انداز، لسانی رویہ، عقیدے اور بحالیاتی طرزِ احساس کا بھی پتا چلتا ہے۔

اگر ہم سفرناموں کے اجزائے ترکیبی پر غور کریں تو کسی بھی سفرنامے کے مولے طور پر تین اجزاء قرار دیے جاسکتے ہیں: ابتدائی (آغازِ سفر)، درمیانی (قیام/مدتِ قیام) اور آخری (اختتامِ سفر)۔

سفرنامے کے ابتدائی حصے میں جو آغازِ سفر کہلاتا ہے مصنف سفر کا مقصد بیان کرتا ہے اور ان محرکات کا ذکر کرتا ہے جن کے تحت یہ سفر درپیش ہوا۔ سفر کی تیاریاں کا بھی ذکر کیا جاتا ہے، اور اگر بیرونی سفر ہے تو درجہ اوغیرہ کی مشکلات بھی بیان کی جاتی ہیں۔ اس کے بعد گھر سے روانہ ہونے اور طریقہ یا ہوائی جہاز پر سوار ہونے کا ذکر ہوتا ہے۔ پھر دورانِ سفر کے احوال بیان کیے جاتے ہیں۔ یعنی کہاں کہاں Transit میں رہے، کن کن حالات و واقعات اور وقتی کیفیات سے دوچار ہوئے، نیز سفر میں کتنا وقت صرف ہوا، وغیرہ۔ سفرنامے کا ابتدائی حصہ منزلِ مقصود پر پہنچ جانے کے ذکر کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ سفرنامے کا درمیانی حصہ مرکزی حصہ ہوتا ہے جس میں دورانِ سفر جہاں مصنف کا قیام ہوتا ہے وہاں کے شب و روز کے احوال و واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ سفرنامے کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے۔ اس حصے میں قلمی دیہ مقامات کی سیر کا ذکر ہوتا ہے یا جس مقصد کے لیے سفر کو عملی جامہ پہنایا گیا ہے اس کا بیان ہوتا ہے، نیز وہاں کے لوگوں کے رہن سہن، طور طریقوں، اخلاق و عادات، مزاج و روایات اور سماجی و تہذیبی حالات کا ذکر ہوتا ہے۔ سفرنامے کے اسی حصے

## اولی شعبے کے لسانی شعراء

میں مصنف اپنے مشاہدات و تاثرات پیش کرتا ہے اور سطر کے دوران حاصل ہونے والے تجربات کا ذکر کرتا ہے۔ سطرانے کا یہ حصہ خاصا طویل، لیکن دلچسپ ہوتا ہے۔ سطرانے کے تیسرے اور اختتامی حصے میں سیاح اس سرزمین کو الوداع کہتا ہے جہاں اس نے چار روز، چار ہفتے یا چار ماہ سیر و سیاحت میں گزرا ہے۔ اس حصے میں وہ یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ کب اور کیسے (کس مقام یا زمین سے) اخیر ساری خوبصورت یادوں کے ساتھ بطور وحالت اپنے گھریلو وطن واپس لوٹ آیا، نیز راتے میں اسے کن کن مراحل سے گزرنا پڑا، سطر آراء و مسکون سے گزرا یا وہاں میں کوئی دشواری پیش آئی، سو لیرو۔ سطرانے کا یہ حصہ لہذا مختصر ہوتا ہے۔

"نقطہ آبلہ پانی" کے زیرِ بحث کہ سطرانے اپنے اجزائے ترکیبی را آفاق، قیام، اختتام، باکے لحاظ سے نہایت مکمل و مربوط اور مربوط ہیں۔ انھیں پڑھنے کے بعد قاری ایک نئے بحالیاتی تجربے سے گزرتا ہے، اس کے اندر تجسس پیدا ہوتا ہے، اس کی سطومات میں اصرار ہوتا ہے اور زبان کے حوالے سے اس کے World view میں بھی وسعت پیدا ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ان تمام مقامات کی سیر کی خواہش اس کے دل میں کروٹیں لینے لگتی ہے جن کی سیر مصنف کر چکا ہے۔

"نقطہ آبلہ پانی" کا پہلا سطرانہ "کراچی یا ترہ" ہے جو فروری ۲۰۰۲ء میں قلم بند کیا گیا۔ اظہر صدیقی ۶ جنوری ۲۰۰۳ء کو کراچی کے ستر پر روانہ ہوئے تھے اور وہاں انھوں نے تقریباً تین ہفتے قیام کیا تھا۔ اس سطر کے شب و روز کے احوال و واقعات جیسے تھے ویسے ہی انھوں نے بیان کر دیے ہیں۔ کراچی کے دوران قیام میں اظہر صاف نے جو تاثرات قائم کیے اور جن تجربات سے وہ گزرے وہ بھی اس سطرانے کا حصہ بن گئے ہیں۔ وہ کراچی کی پہلی بار ۱۹۵۴ء میں گئے تھے اور اب یہاں سال بہ سال کراچی کا یہ سطرانہ کے جہول "کسی یا ترہ" کی طرح محسوس ہوتا ہے اور بہت سی مہینیں یادیں ساتھ لایا " (ص ۵)۔ وہاں اپنے عزیز واقربا اور احباب سے مل کر انھیں جو بے پایاں خوشی حاصل ہوئی اس کا مبالغہانہ اظہار انھوں نے اس سطرانے میں کیا ہے۔ اظہر صاحب اعلیٰ کراچی کے غلوں و اخلاق سے بے حد متاثر ہوئے اور ان کی بہمان نوازی، خاطر تواضع اور نہایت کی دل کھول کر تعریف و توصیف کی ہے لیکن کراچی کی ایک شاہراہ پر گاڑی پیچنے جانے کا جتنا غرور و افسانہ کے ساتھ پیش آیا اس کی طرح

یادیں ان کے ذہن سے محو نہ ہوئیں (اگرچہ ان کی حاضری و غیبت، چاہے وہ جتنی دور ہو) اس سے غور و فکر میں کامیاب نہ ہو سکے تھے)۔ اس واقعے نے ان کے ذہن پر جو تاثر قائم کیا اس کا ذکر انھوں نے "کراچی یا تارا" میں قدرے تفصیل سے کیا ہے۔

اس سفر کے دوران اطہر صدیقی کراچی میں قائم شدہ سرسید یونیورسٹی آف سائنس اینڈ ٹکنالوجی بھی دیکھنے گئے جو ظل احمد غلامی کی اعلیٰ کوششوں اور بعض غیر دوستوں کی تعلیم سے دلچسپی کا ثمرہ ہے۔ اس کی اوائل میں سرسید پولی ٹیکنک تھی۔ آج اس یونیورسٹی میں انجینئرنگ کے مختلف مضامین، مثلاً کمپیوٹر، ہائیڈرو پائل انجینئرنگ وغیرہ کی اعلیٰ تعلیم دی جاتی ہے۔ یہاں ان کی ملاقات علی گڑھ کے حیدر پرائے فارمین سے ہوئی جنھوں نے علی گڑھ اولڈ پوائنٹ ایسوسی ایشن جاری کیا ہے۔ حیدر اور گنڈیپل تعلیم کے فروغ میں ان کی کوششیں لائق تحسین ہیں۔ اطہر صاحب کو کراچی کے ایک دوسرے تعلیمی ادارے اور یونیورسٹی کو بھی دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ وہ اس یونیورسٹی کے انتہائی خوبصورت کیسپس (سینٹر) اور وہاں کے پرسکون طبی ماحول کو دیکھ کر بہت متاثر ہوئے اور اس کے بانی حکیم محمد سعید (حمید) کے لیے دعائے مغفرت کی جو اسی کیسپس کے ایک گوشے میں اسود کا خاک ہیں۔

اس سفر کے دوران اطہر صدیقی نے نہ جانے کتنے علمبرداروں اور مشائخ میں شرکت کی اور نہ جانے کتنے اعلیٰ علم و ادب سے ان کی ملاقاتیں ہوئیں جن میں سے چند شخصیات کا ذکر انھوں نے اس سفر نامے میں کیا ہے، مثلاً جمیل چاہلی، مشفق خواجہ، مشتاق یوسفی، ظل احمد غلامی، علیف انوار خاں، محمد علی صدیقی وغیرہ۔

"کراچی یا تارا" مصنف کے گونا گوں مشاہدات و تاثرات کے ذکر سے بڑھ کر علاوہ از یہ مصنف نے وہاں کے عصری مسائل اور سیاسی ماحول سے پر بھی اپنے موقف کا اظہار کیا ہے اور اپنا نقطہ نظر پیش کرنے میں قلمی نامل سے کام نہیں لیا ہے۔ وہاں کے تعلیمی نظام کا بھی اطہر صدیقی نے بہ طور قارئین جانزدہ لیا ہے اور عام سماجی حالات اور طرز زندگی پر بھی ان کی بہت گہری نظر رہی ہے۔ جن شخصیات نے انھیں متاثر کیا ان کی تعریف و توصیف میں انھوں نے نامل سے کام نہیں لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اطہر صاحب نے ہر جگہ حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور اس سفر کے دوران انھوں نے جیسا دیکھا اور محسوس کیا وہی

مذہب و اسلوب میں بیان کر دیا ہے۔

”نظارۂ آبلہ پانی“ کے اگلے دو سفر ناموں میں جین کے اسفار کا ذکر ہے۔ ”مشرق سے ہو کر انہی طرف سے حذر کر“ اطہر مدنی کا سفر نامہ بیجنگ ہے، اور ”ژپان: جین کا ایک قدیم و جدید شہر“ میں انہوں نے ژپان کی سیر کے احوال قلم بند کیے ہیں۔ ان دونوں مقامات کی سیر و سیاحت انہوں نے ۱۹۰۴ء میں کی تھی۔ جین کا سفر ان کے لیے کسی طلب ساقی اور پراسرار دنیا کی سیر سے گھٹتا تھا۔

اطہر صاحب جین کی تاریخ بیان کرتے ہوئے کہ پہلے پانچ مجھے ہزار سال پرانا ہے، اور یہ بتاتے ہوئے کہ ۱۲۵ء میں چنگیز خاں نے بیجنگ کو جو جین کا دار الحکومت ہے، تباہ کر دیا تھا اور ہر ذی روح کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا، لکھتے ہیں کہ ”آج بیجنگ اپنی روایتی دلکشی، تاریخی مقامات، حسین عمارات اور کھلی دیہ قیمرات کی وجہ سے دنیا بھر میں سیاحوں کی دلچسپی کا مرکز ہے“ (ص ۶۱)۔ بیجنگ شہر کی خوبصورتی، دلکشی اور زیبائی کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ ”یہ سب نتیجہ ہے پچاس سال اشتراکی قلم و نقش میں رہنے کا“ (ایضاً)۔ اطہر صاحب نے بیجنگ کی عمارتوں، سڑکوں، باغوں اور پھولوں کا ذکر نہایت تفصیل سے کیا ہے۔ ان کے خیال میں ”بیجنگ پچاسوں کو پھولوں سے کچھ زیادہ ہی دلہانہ شوق ہے“ (ص ۶۲)۔ انہوں نے بیجنگ کے پھولوں کے بازار گائی تائی کا بھی ذکر کیا ہے جہاں دنیا بھر سے برآمد کیے گئے انواع و اقسام کے پھولوں کی دکانیں آماتہ کی جاتی ہیں۔ ان پھولوں کو دیکھنے اور خریدنے کے لیے لوگوں کا ہجوم لگا رہتا ہے۔

بیجنگ میں مذہبی عمارتیں، عبادت گاہیں، مساجد، محلات اور میوزیم اس کثرت سے پائے جاتے ہیں کہ انہیں ہر ایک فکر دیکھنے کے لیے بھی کافی وقت دینا پڑے گا، تاہم مصنف نے بیجنگ اور اس کے قرب و جوار میں جن کھلی دیہ مقامات کی سیر کی ان میں شہر ممنوع (Forbidden City)، تیان آئمن اسکوائر، ماؤنٹ ڈونگ کا مسموم اور اس کے قرب میں واقع میوزیم، پبلک آل تھون، سرٹیلیس، مصنوعی کھمک، جمیل، قدیم جینا، عظیم دیوار جین اور ڈونگس شہر کھلی ذکر ہیں۔ ان میں سے ہر مقام کی تاریخ بیان کی گئی ہے اور اس کی موجودہ صورت و حیثیت اور اہمیت پر اچھے و کھلے انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے کہ انہیں دیکھنے کے لیے دل بہ چین ہو جاتا ہے۔



تھکن کے ایک دوسرے قدیم شہر ڈیان کی شہر نشی بھی نہایت خوبصورت انداز سے کی گئی ہے اور وہاں کے قابل دید مقامات کی سیر کا حال بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔  
 ڈیان کی تاریخ بھی اتنی ہی پرانی ہے جتنی تھکن کی، لیکن یہ ایک جدید شہر بھی ہے۔ مصنف کے قول کے مطابق ”ڈیان کا کلچر تھکن اور اسلامی ثقافت کا ایک مشترک نمونہ پیش کرتا ہے“ (ص ۱۲۳)۔ مصنف نے ڈیان کی قدیم مسجد ”مسجد الکبیر“ بھی دیکھی جو تقریباً ساڑھے بارہ سو سال پرانی ہے۔ اہل مصنف ”یہ مسجد ۷۳۷ء میں ہنگ سطلت کے زمانے میں تعمیر ہوئی تھی“ (ص ۱۲۸)۔ مسجد الکبیر شہر ڈیان کی مکھی مسلم آبادی والے علاقے ”مسلم کوادز“ میں واقع ہے جس کا رقبہ کافی وسیع ہے۔ اطہر صدیقی کی اس اطلاع سے قارئین کو یقیناً حیرت ہوگی کہ ”تھکن میں کئی صوبوں میں... جو تھکن مسجد میں امامت کے فرائض ادا کرتی ہیں“ (ص ۱۳۸)۔ سیاسی جبر کی وجہ سے تھکن میں مسلمانوں کی جڑوں کی حالی ہے اس کا ذکر بھی اس سفر نامے میں ملتا ہے۔

”نظام آباد پانی“ کے چوتھے سفر نامے کا عنوان ہے ”مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب!“ جو ۲۰۰۶ء میں لکھا گیا۔ اس میں امریکا کے شب و روز کے احوال بیان کیے گئے ہیں اور وہاں کی زندگی اور طرز زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اطہر صدیقی امریکا کی بار گئے اور وہاں کے حالات اور اسلوب زندگی کا انھوں نے بڑی باریک بینی اور سمجھائی سے مشاہدہ کیا اور ایک وقت ایسا آیا جب انھیں وہاں کا گرین کارڈ پیش کیا گیا، لیکن اسے انھوں نے قبول نہیں کیا اور ”لینے نہیں گئے“ (ص ۱۵۳)۔ انھوں نے امریکا کی پڑ آسائش، آسودہ حال اور پیش و آرام کی زندگی پر مل گڑھ کے کبھی، بھر اور دھول سے آلودہ شب و روز کو ترجیح دی جہاں بجلی بھی کئی گنی گھنٹے قاصر رہتی ہے۔ اطہر صاحب کے اس فیصلے سے ان کی طرز فکر اور زندگی جیسے اور گزارنے کے بارے میں ان کے قصوص نظر سے اور ملاحظہ نظر کا پتا چلتا ہے۔

اطہر صدیقی نے افغانستان کا سفر جولائی ۲۰۰۵ء میں کیا اور وہاں سات ہفتے گزارے مگر چار افغانستان بھی وہاں سے پہلے کی بار جا چکے تھے، لیکن اپنے اپنے سبیل کی بہ سلسلے ملا دوست لندن کے ایک لواحق طاق کو بہج میں قیام کی وجہ سے اس بار انھوں نے لندن سمیت افغانستان کے کئی شہروں کی خوب سی بھر کر سیر کی، بھر وہاں سے دو تھکن (سپانچ)

## دولتِ حق کے لبّی طعنت

اٹلس (کے لیے روانہ ہو گئے جسے دیکھنے کی خواہش ان کے دل میں عرصہ دراز سے تھی۔  
سفر نامہ "سات فتحِ انگلستان میں" دوسرے سفر ناموں سے ذرا مختلف ہے کیوں  
کہ اس میں انگلستان کے ان تاریخی اور قابلِ دید مقامات کی سیر کا ذکر نہیں کیا گیا ہے یا ان  
کے بارے میں زیادہ تفصیل سے نہیں بیان کیا گیا ہے جسیں اطہر صاحب پہلے دیکھ چکے  
ہیں اس کی وجہ غالباً یہی ہو سکتی ہے کہ دوسرے سفر نامہ نگار قباہان کے بارے میں بہت کچھ  
لکھ چکے ہیں۔ تاہم برٹش میوزیم، آکسفرڈ یونیورسٹی، بمبٹن کورٹ ٹیٹس، ہاتھ شہر وین  
عام، اسٹون ٹیج، رائل کیو گارڈنز، ویز وائن شہر کی سیر اور دیائے میز میں کشی پانی کے جو  
مناظر پیش کیے گئے ہیں وہ بہت جیس آئیزو لچسپ ہیں اور بڑا از سطوات بھی۔

اس سفر نامے میں اطہر صدیقی نے لندن کے ایک علاقے ساڈتھ ہل کا بھی  
تشریح کیا ہے جہاں ہندوستانوں، پاکستانوں اور بنگلہ دیشیوں کی اکثریت ہے اور کچھ بڑی  
تعداد میں بے ہوئے ہیں۔ یہ بھی لوگ آپس میں مل جل کر رہتے ہیں۔ یہاں مسجد، مسجد  
اور گوردوارہ بھی ہے اور ہندوستانی اشیاء کھانوں پکانوں اور مٹائیوں کی دکانیں بھی جی رہتی  
ہیں۔ ساڈتھ ہل کے بارے میں یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"ہم لوگ ساڈتھ ہل پہنچے تو یہاں کا کہ لندن سے ایک ہی لمبے میں ہم  
مردہنی نگر یا لاجپت نگر کے کی علاقے میں پہنچ گئے ہیں۔ سڑکوں پر بھڑ بھڑ  
دکانیں بالکل بدل کے کسی بازار کی یاد دہار کر رہی ہیں۔ دکانوں پر مٹائیاں  
اور کھانے بکھتے ہوئے۔ ساڈتھ ہل میں۔۔۔ شکل سے کوئی سفید فاقا گرج  
نظر آتا ہے۔ پرے علاقے اور ہا میں ایک ہندوستانی یا ایشیائی ماحول۔  
ساڈتھ ہل اپنی مینا علاقہ نظر آتا جہاں ہندوستانی، پاکستانی اور بھارتی  
ایک ہی ساتھ اچھے ملائوں اور بڑے دھوں کی طرح رہتے ہیں۔"  
("سات فتحِ انگلستان میں" ص ۱۶۷)

ممالکِ غیر میں جا کر جو لوگ آباد ہو گئے ہیں انہیں اپنا گھر، کوچہ، وطن سب کچھ  
یاد آتا ہے۔ امریکا کی طرح انگلستان میں بھی انہیں ایسے تاریکینا وطن ملے جن کے دلوں  
سے اپنے وطن کی یادیں بگڑتی ہیں۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ اطہر صدیقی انگلستان سے براہ راست اٹلین کے سفر

پروہاند ہو گئے تھے۔ اسپین کا یہاں کا پہلا سفر تھا۔ اسلامی تاریخ میں ہسپانیہ / اندلس (اسپین) کا جو مقام ہے اس سے ہر دماغی علم و ادب ہے، چنانچہ اطہر صاحب کے دل میں مدینہ مدینہ سے ہسپانیہ کو دیکھنے کی تڑپ موجود تھی۔ اسپین کا سفر انھوں نے ۲۰۰۵ء میں کیا اور وہاں کے عین بڑے شہروں، غرناطہ، قرطبہ اور اشبیلیہ میں چھ دن گزارے۔ ان تاریخی مقامات کی میر کے احوال انھوں نے اپنے سفر نامے ”اندلس کا شاہدار باغی“ میں قلم بند کر دیے ہیں۔

ہسپانیہ پہنچنے پر ان کی پہلی منزل تھی شہر غرناطہ (Granada) جس کے حسن اور شان و شوکت کا ذکر انھوں نے اس سفر نامے میں بالتفصیل کیا ہے اور ان خوبصورت مساجد کا بھی ذکر کیا ہے جو اب گر جا گروں میں تبدیل کر دی گئی ہیں۔ ہسپانیہ کی اسلامی تاریخ میں ائمہ کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ نصریہ خاندان کے بادشاہوں کا یہ شاعری کل غرناطہ کے ایک پڑی چوٹی پر واقع ہے جس کا رنگ سرخ ہے۔ اس کی تعمیر تیرہویں صدی عیسوی میں غرناطہ کے سلطان محمد ابن الاحمر ابن نصر (۱۲۳۳ تا ۱۲۷۳ء) کے عہد حکومت میں مکمل میں آئی۔ اسی لیے اس شاعری کل کو ”الہمرا“ کہتے ہیں۔ نصریہ خاندان کے نام پر اسے ”نصریہ محل“ بھی کہتے ہیں۔ ائمہ کے محل اور وہاں کے تاریخی آثار جو تقریباً ساڑھے سات سو سال پرانے ہیں اور ہسپانیہ میں مسلمانوں کے عروج اور ان کے شان دار باغی کی نشانیاں ہیں، انھیں دیکھنے کے لیے دنیا بھر سے سیاح آتے ہیں۔ اطہر صاحب کے قول کے مطابق ان آثار قدیمہ کو دیکھنے کے لیے ”ایک دن میں صرف آٹھ ہزار لوگوں کو اجازت ہے“ (ص ۱۹۸)۔ انھوں نے یہ بھی اطلاع دی ہے کہ ”ہسپانیہ کی آبادی کل چار کروڑ ہے اور وہاں سالانہ پانچ کروڑ سیاح آتے ہیں“ (ص ۱۹۵)۔

الہمرا، جس کا ”رومانی ساقسور“ بھیجن سے اطہر صاحب کے ذہن کے کسی گوشے میں محفوظ ہو گیا تھا، زبان و مکالم کی قیود سے آزاد ہو کر ان کے رویہ و تھا جسے دیکھ کر وہ مبہوت و مسحور و ششدر رہ گئے۔ وہ قلم نے ان کے جذبات کی بے حد بھائی کی:

”پہلے اندلس کے مور بادشاہوں کی نہ صرف شان اور آں بان ملکوں کی جہاز و شائستگی، بلکہ ہندی، موغلی، افغانی و نژاد کتب حراج اور ان کے تمدن و ثقافت کا بہترین نمونہ ہے۔ میرے قلم میں نہ طاقت ہے، نہ میرے پاس وہ الفاظ ہیں جن سے ائمہ کے ملکوں کی خوبصورتی کو نصب

## اسپانیہ کے اسلامی عمارت

قرطاس کرٹھوں۔" (۱۲۰) اس کا شاندار منی "ہم ۱۲۰)

تاریخ کے اس ہے بہا ۱۱۱۱ نے اور حسن و جمال کے اس ہے مثالی بیکر، نیز ملینا قیصر کے اس نادر اور محسوس ہے محفوظ ہونے اور فرطاط کے بعض دوسرے قابل دیکھ مقامات کی سیر کا لطف اٹھانے کے بعد اطہر صدیقی ہسپانیہ کے ایک دوسرے تاریخی شہر قرطبہ (Cordoba) کی سیر کے لیے روانہ ہو گئے۔ فرطاط اور قرطبہ کی تاریخ بیان کرتے ہوئے اور ہسپانیہ میں مسلمانوں کے شاندار منی کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے سہ قرطبہ کا ذکر بھی انتہائی فرطاسرت سے کیا ہے۔ وہ اس کی عظمت و حشمت، شان و شوکت، ہاد و جمال اور خوبصورتی سے متاثر ہوئے بطور نندائے ان کی زبان خامرے سے یہ الفاظ ادا ہوئے۔

"پہلا تاڑ سہ کے اندر پہنچ کر یہ جانتا ہے جسے ہم کسی اور ہی دنیا میں آ گئے،

باہری دنیا سے لطف ہے اس مقدس مقام کو دیکھ کر انسان اس کی عظمت کا

فائل تو ہی جانتا ہے سہ کے جمال و جمال کا شدت سے احساس ہوتا

ہے۔ گو وہاں پہنچ کر آنکھوں میں نور سا آ جاتا ہے، لیکن اس قیصر کو بیان

کرتے وقت زبان گنگی ہوئے لگتی ہے اور ہم اس کی خوبصورتی کو رقم کرنے

سے کام نظر آتا ہے۔" (ایضاً، ص ۱۲۱)

ہسپانیہ میں مسلمانوں کے ہاتھوں مسلمانوں کی شکست اور اسلامی حکومت کے خاتمے کے بعد یہ عظیم الشان سہ توڑ پھوڑ کر گر جا مگر میں تہہ ملی کر دی گئی، لیکن دست بردو زمانہ سے اس کے جو حصے باقی رہ گئے ہیں وہ آج (اپنی تعمیر کے بارہ سو سال بعد) بھی اسے با حشمت، بے شکوہ اور خوبصورت ہیں کہ انھیں دیکھ کر یہ وہ دل کو انتہائی طمانیت محسوس ہوتی ہے اور اندلس (ہسپانیہ) میں مسلمانوں کے شاندار منی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ لیکن مقام مہرت ہے کہ "ماہی ہیہ میں اس سہ میں جہاں بھی صاف و شفاف قالین کی سطحیں چمکی رہتی ہوں گی وہاں اب سیاح نگہ پہنے جوتوں سمیت سہ کی زمین پر دھناتے گھومتے ہیں" (ایضاً، ص ۱۲۲)۔

ہسپانیہ کا آخری شہر جس کی اس سفر کے دوران اطہر صدیقی نے سیر کی وہ اشبیلیہ (Sevilla) تھا۔ فرطاط اور قرطبہ کی طرح یہ شہر بھی مسلمانوں نے آٹھویں صدی عیسوی کے اوائل (۷۱۳ء) میں فتح کر لیا تھا اور وہیں اسلامی سلطنت کی بنیاد ڈالی گئی جو تقریباً

سارا مے پانچ سو سال تک قائم رہی۔ بعد ازاں شہر میں بھی عیسائیوں نے مسجدوں کو گرہا گھروں میں تبدیل کر دیا، لیکن ان عبادتوں سے جو آج بھی باقی ہیں مساجد کے آثار کا پتہ چلتا ہے۔ اشبیلیہ کا سب سے بڑا گرہا گھر اشبیلیہ کی سب سے بڑی مسجد کو توڑ کر بنایا گیا ہے جس کا "خاصا بلا" اور بے حد خوبصورت "گیت آج بھی وہاں نصب ہے۔ اس مسجد کا بیٹار جراب بھی موجود ہے، پیر الذہار کو کہا جاتا ہے۔ یہ تمام تصانیف اطہر صاحب کے سطرنامے اندلس میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اشبیلیہ کے ان تاریخی آثار اور دیگر قابل دید مقامات کی سیر کے بعد اطہر صاحب نے ہسپانیہ / اندلس (اسپین) کو غیر ہاد کھالوز "وہاں کی عسینی یادوں کو ذہن میں محفوظ کر کے اور یاد کر کے خوش ہوتے رہے۔" (ص ۱۳۵)۔

'نظام آباد پالی' کے تمام سطرنامے اپنے اپنے ترتیبی اور مواد کے لحاظ سے کمال سے نہایت مرتب و مربوط (Structured and coherent) تو ہیں، لیکن ان کی متوجہ ادبی اور فنی خوبیوں کے انحصار سے بھی یہ بے حد اہمیت کے حامل ہیں۔ ان سطرناموں کی سب سے اہم خوبی ان کی حقیقت نگاری ہے۔ مصنف نے اپنی آنکھوں سے جو دیکھا اور جیسا محسوس کیا وہی بیان کر دیا ہے۔ اس میں نہ تعلق ہے نہ مبالغہ آمیزی اور نہ انسانہ طراری۔ ہر جگہ راست و سادہ سے کام لیا گیا ہے اور استعارائی، مبالغہ آمیزی یا فنی انداز کبھی بھی اختیار نہیں کیا گیا ہے۔ عبارت کی رنگینی اور متعلق الفاظ و تراکیب کے استعمال سے بھی مصنف نے گریز کیا ہے۔ یہ حیثیت مجموعی مصنف کا اسلوب اور طرز بیان سادہ، سہل اور سلیس ہے۔ لہذا کہ سطرناموں میں منظر نگاری اور مروج نگاری کے بھی بہت اچھے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بعض مناظر کی مصنف نے اتنی حقیقی، سچی اور خوبصورت تصویر کشی کی ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے گویا قاری بھی مصنف کے ساتھ شریک سفر ہے اور اس کی نظر پر منظر قریب سے نظر آ رہا ہے۔ ان سطرناموں کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ دوران سطر جن فنیات نے مصنف کو متاثر کیا ان کی سیرت و اخلاق کے اوصاف بیان کرنے میں ذرا بھی گل سے کام نہیں لیا گیا ہے اور ان کی تعریف و توصیف دلی کھول کر کی گئی ہے۔ علاوہ ان تمام جہات نگاری بھی ان سطرناموں کا ایک قابل ذکر وصف ہے۔ مصنف نے دوران سطر شب و روز کے احوال و واقعات بیان کرتے وقت بعض چھوٹی چھوٹی باتوں کا بھی ذکر کیا ہے جنہیں اکثر

## ہونی چاہیے کے لسانی شعراء

نظر اعماد گردا جاتا ہے۔ اس سے مصنف کے گہرے مشاہدے، دقت نظر اور ژرف بینی کا پتا چلتا ہے۔

پہچینیت و مجموعی نقطہ آلمہ پائی، سطرناموں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس کے ایک سطر نامے کو چھنے کے بعد دوسرے سطرناموں کو بھی چھنے کے لیے دل بے تکلف ہو جاتا ہے اور ان تمام مقامات کی سیر کے لیے (جن کا ذکر ان سطرناموں میں کیا گیا ہے) دل میں بے حد اشتیاق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک ایسے سطر نامے کی جی پہچان ہوتی ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ پروفیسر الطبر صدیقی ایک ایسے سطرنامہ نگار ہیں۔

## جاتے جاتے

- ایک مطالعہ

یوسف ناظم اردو کے ان بزرگ ترین ادیبوں میں ہیں جو نہ تو پڑھتے پڑھتے جھٹے ہیں اور نہ لکھتے لکھتے۔ جس طرح ان کا مطالعہ نہایت آپ ڈیٹ رہتا ہے، اسی طرح ان کا قلم بھی ہمیشہ رواں دواں اور چاق و چوبند نظر آتا ہے۔ مگر کی اس منزل میں بھی، جب کہ انسان کو شگزیں ہو جاتا ہے، یوسف ناظم نے قلم کو ہاتھ سے نہیں رکھا ہے اور اب بھی ان کے اندر نہ صرف پڑھنے کا بلکہ لکھنے کا بھی حوصلہ ہے جس کا میں ثبوت ان کی تازہ ترین تصنیف 'جاتے جاتے' (دہلی: جلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۸ء) کی اشاعت ہے۔

ظہر و حراح نگاری کی حیثیت سے یوسف ناظم کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ وہ ہمارے عہد کے اردو کے چوٹی کے حراح نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ وہ گذشتہ نصف صدی سے زیادہ عرصے سے لکھتے آ رہے ہیں اور کبھی آنکھوں سے اور کبھی نہیں ہوئے۔ لڑیچہ دو سال قبل جب ان کے طنزیہ و مزاحیہ مضامین کا گراں قدر مجموعہ 'ایک کتاب اور...' کے نام سے منظر عام پر آیا تو میں نے انہیں لکھا کہ خدا کرے 'ایک کتاب اور...' کے بعد آپ کی ایک کتاب اور آئے، پھر ایک کتاب اور آئے اور یہ سلسلہ یوں ہی جاری رہے۔

چند روز قبل جب انہوں نے اذرا و ممانیت 'جاتے جاتے' کا ایک نسخہ مجھے ارسال کیا تو میری خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی کیوں کہ اس سے مجھے اس بات کا یقین ہو گیا کہ ان کا قلم اب بھی متحرک اور لہجہ زن زور خیز ہے، اور غربانی صحت اور پیرائے سالی کے باوجود انہیں گل افشانی کا شوق بڑھتا ہی نہیں ہے۔ لیکن اس کتاب کے نام نے مجھے افسردگی اور حزن و ملال کی کیفیت سے دوچار کر دیا۔ خدا کا شکر ہے کہ کتاب کے مطالعہ کے وقت ایسا کچھ بھی

”محسوس نہیں ہوا گو یا“ تبسم بر لب اوست۔“

”جاتے جاتے“ یوسف ناظم کے چھوٹے بڑے بائیس طریقہ و حراجہ مضامین کا مجموعہ ہے۔ شروع میں ان کا لکھا ہوا ”ایک مستقل اور مناسب اصطلاحی لفظ“ بھی شامل ہے۔ ایک پچھلا اور کاسباب حراجہ نگار بر بات میں حراجہ کا پہلا و اصولی لفظ ہے اور اپنی خوشی طبع، تخلیق حراجہ اور حسن حراجہ سے سیدھی سادگی بات کو بھی نہایت دلچسپ اور بڑے لطف بخار دیتا ہے جس میں کبھی کبھی طعنے کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ تذکرہ پیش لفظ میں انھوں نے اپنے ہی نام ”یوسف“ کی ”سی“ یا ”ے“ سے حقیقت کیسی بڑے حراجہ بار کی پیدا کی ہے۔ زبان و مسائل زبان سے پیشہ و زندہ لکھنا رکھنے کے باوجود میرے ذہن میں کبھی یہ بات نہ آئی کہ لفظ یوسف میں پہلا حرف ”یوسفی“ کی ”ے“ یا ”ی“ کیوں کیا ابتدائی حالت میں بالکل وا و واضح ہونے پر تذکرہ و دونوں حرفوں کی ترکیبی تخلیق یکساں وقت اختیار کر لیتی ہیں جیسا کہ لفظ یوسف میں دیکھا جاسکتا ہے۔ لہذا یہ کہنا انتہائی مشکل ہے کہ ”یوسف“ میں وا و سے قبل ”یوسفی“ کی ترکیبی فعل استعمال ہوئی ہے یا ”ی“ ”ے“ کی۔ ایک حراجہ نگار اس سائنسی بار کی پر کس طرح غور کرتا ہے، مدد ملاحظہ فرمائیں۔

”ناکسار کا اصل نام یوسف چھوٹی یعنی چڑیا کی طرح سر جھکائے بیٹھی ہوئی“ سی“

”ے نہیں ہے بلکہ جہد قاتب کے چھل حسین حق کے روئے میں سے کسی شاہد حراجہ

کے وادہ کی طرح چلی ہوئی بڑی“ ”ے“ ہے۔“ (جاتے جاتے ص ۹ و ۱۰)

طرح و حراجہ کو ہمارے خدا ایک نہایت اعلیٰ ہنگامی، آسان اور کل انھوں ادبی صنف رکھتے رہے ہیں، لیکن یوسف ناظم کی اس بارے میں رائے بالکل مختلف ہے۔ ان کے نزدیک ”یوسف“ جادو ہے جو سرچڑھ کر یوں ہے اور بعض صورتوں میں سر کے اوپر سے بھی گزر جاتا ہے۔ یہ قلم کے گہر بننے کا عمل ہوتا ہے۔ (ایک کتاب اور ص ۹)۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ”دوسری اصناف ادب میں شرائط و شرائط نافذ ہیں جب کہ حراجہ کے لیے صرف ایک شرط ہے کہ وہ حراجہ ہو، اور یہ ایک شرط بھی کتنی کڑی شرط ہے“ (ایضاً)۔ یوسف ناظم حراجہ نگاری کو ”ایک خوشگوار، مستقل، مستحکم اور مہذب اسلوب نگارش“ تسلیم کرتے ہیں (ایضاً)۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حراجہ نگاری ادب کی ایک مستقل و مستحکم صنف ہے، لیکن



مذہب کی مزاح نگاری ایک خوشگوار اور مہذب اسلوب نگارش کا بھترین نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس کے علاوہ شاعری، گفتار، خوش طبعی، گفتگو اور زندگی میں ان کے مزاح کے اسلوب کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

یوسف ہلم کے اسلوب کی بہتوں نے تقلید کرنا چاہی۔ مشفق غریب جو خود ایک اعلیٰ پایہ کے مزاح نگار تھے یوسف ہلم کی "بیرونی" میں نثر لکھنے کی آرزو رکھتے تھے، لیکن عمر نے وفات کی۔ انہوں نے یوسف ہلم کو ایک موقع پر لکھا تھا کہ "آپ کی تقلید میں نثر لکھنے سے بڑھ کر کچھ بھی جہان دکھائی دیتا ہے۔" (پہ حوالہ جات ج ۲ ص ۷۹)۔

'جاتے جاتے' کے مضامین روزمرہ کی زندگی کے احوال و واقعات اور مشاہدات و تجربات کو سادہ سادہ کرکے لکھے گئے ہیں۔ یوسف ہلم عام زندگی کی جزئیات کو لے کر ان میں طرائف کا رنگ اس طرح پیدا کرتے ہیں کہ وہ جزئیات سب کے لیے دلچسپی اور تفریح کا باعث بن جاتی ہیں اور انہیں پڑھ کر گاری چھنے یا مسکرانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن یوسف ہلم محض مزاح پر اسے مزاح کے قائل نہیں۔ ان کے مزاح میں اکثر گہرا طنز بھی پایا جاتا ہے جو گاری کو کچھ سوچنے پر بھی مجبور کر دیتا ہے۔

یوسف ہلم نے روایتی موضوعات اور کرداروں کے علیٰ الرغم اپنے طنز و مزاح کی بنیاد انسانی رویوں (Human behaviour) پر رکھی ہے۔ انہیں رویوں میں جب وہ کوئی صفی پہلو ڈھونڈ لیتے ہیں تو مزاح معرض وجود میں آتا ہے۔ بعض انسانی رویوں سے فن کار کے دل میں حصہ، جھلپٹ یا برہمی پیدا ہوتی ہے جو طنز کا باعث بن جاتی ہے کیوں کہ ان کیفیات کا راست اظہار مناسب خیال نہیں کیا جاتا اور نہ ہی یہ مہذب معاشرے میں ممکن ہے۔ مزاح (جیسے طرائف بھی کہتے ہیں) میں ہنسنا، ہنسنے اور تفریح کا عنصر غالب رہتا ہے اور اس کا مقصد محض تفریح یا ہنسنا ہنسانا ہوتا ہے، لیکن طنز کے پیچھے کوئی نہ کوئی حقیقت یا سچائی چھپی ہوتی ہے جو بریل یا کلمہ کھانا میں نہیں کی جاسکتی۔ اسی لیے طنز کا سہارا لیا جاتا ہے۔ طنز اور مزاح دونوں وہاں مکمل ہوتے جاتے ہیں جب ہنسی ہنسی میں کوئی تلخ حقیقت بیان کر دی جاتی ہے یا کوئی گہری اور چھپی ہوئی بات کہہ دی جاتی ہے جو راست یا سادہ اسلوب میں نہیں کہی جاسکتی۔

## دلی صحت کے نفاذی عناصر

انسانی رویوں کے طبی اہم طور و مزاج کی بنیاد مظاہر (Phenomena) پر بھی رکھی جاسکتی ہے، جیسے کہ فطری، سماجی اور سائنسی مظاہر۔ رشید صاحب مدنی کے طور و مزاج کے محرکات انسانی رویوں کے علاوہ فطری اور سماجی مظاہر بھی ہیں، مثلاً اور ہر کا کہیں، عدالت، تحریک، امن کو اپنی، سردی، "کرکس کا زمانہ تھا جب آگرہ، ایک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے۔"، برسات، ایک ناہیلا نڈ، وغیرہ۔ اسی طرح اکبرؒ آبادی کے طور و مزاج کو انسانی رویوں کے علاوہ سماجی اور سائنسی مظاہر نے بھی جلا بخشی ہے، مثلاً جدید تعلیم، بے ہنگی، اوٹ، بوڑھے، کنسل، ہوٹل، پارک، بریل، مانگن، موٹر، ہیر، پلین، وغیرہ۔

یوسف یلم نے "جاتے جاتے" میں انسانی رویوں کا بڑا اگرا مطالعہ اور مشاہدہ پیش کیا ہے۔ یہاں وہ مزاج نگار سے زیادہ مہر نفسیات نظر آتے ہیں۔ لیکن طور کے تشریح کا انہیں بھولتے۔ رشید حسن خاں مرحوم کا خاکہ لکھتے وقت انہیں دلی جو نورش کے شبہٴ اردو کے ایک ایسے شخص کا رویہ یاد آ گیا جس سے انہوں نے خاں صاحب کا پاپو چولیا تھا، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"میں ایک مرحوم مرحوم سے ملاقات کی غرض سے دلی جو نورش گیا اور اس یادگار جامد کے شعبہٴ اردو میں پہنچی کر میں نے جن صاحب سے رشید حسن خاں کا پاپا اور لکھنا اور وقت کرنے کی حماقت کی بن صاحب کی طبع نازک پر، کہ وہ علم کے نہیں، اپنے گریڈ کے بوجھ تلے رہے تھے ہمارا گزرا کیوں کہ رشید حسن خاں موصوف کے ہم منصب نہیں تھے۔ موصوف کے اس اعزاز ہان سے ان کے دوسرے رکھنے کار کے بارے میں میرے دل میں کوئی بدگمانی نہیں پیدا ہوئی لیکن مجھ پر یہ حقیقت تکلف ہو گئی کہ ہندو مذہبیت میں کتنا فرق ہے۔" ("جاتے جاتے" ص ۷۲)

ایک سرجن کا اپنے زیرِ قشر مریض کے ساتھ کیا رویہ ہوتا ہے اور وہ مریض اس سرجن کے ساتھ کس طرح پیش آتا ہے یہ یوسف یلم کے ایک مضمون "گودے جانیو" سے جانبدار حوالہ ہیں "میں ملاحظہ فرمائیں:

"وہیے سرکاری دوا خانوں میں بھی ایسے خیرین سرجن موجود ہیں جو آپریشن تو دیا چڑکس، کسی اور عضو جسمانی کا کرتے ہیں لیکن آپریشن کے دوران زیرِ قشر رہتے

والے مریض کے دگر دلوں میں سے ایک گروہ اپنے اغراض و مقاصد کے لیے حاصل کر لیتے ہیں، اور مریض کو اس سرتے کاظم اس وقت ہوتا ہے جب اس کی سانس اکڑنے لگتی ہے۔ کسا جاتا ہے کہ کئی ساری سرجن لا تعداد گروہوں پر ہاتھ صاف کر چکے ہیں... گروہوں کی چوری بھی بہتوں کی نظروں کے سامنے ہوتی ہے لیکن دیکھتا صرف سرجن ہے۔ مریض تو وہ اس کے زیر اثر فنوڈی میں ہوتا ہے۔ اس آپریشن کے کامیاب ہو جانے کی خوش خبری پر اس کی باجھیں کل جاتی ہیں اور وہ ڈاکٹر کی لیس کے علاوہ بھی کچھ زمانہ طبی خوشی پیش کرنے میں پس دیتی نہیں کرتا۔

آدی کے جسم میں بھی ایک عضو ہے جو قابلِ فروخت ہے۔ " (ایضاً ص ۳۶)۔

رہنہ کرہ کتاب میں کچھ اچھوتے موضوعات پر بھی طویہ و مزاجیہ مضامین ملتے ہیں جن کی طرف دوسرے حراح نگاروں نے شاید بہت کم یا بالکل توجہ نہیں دی ہے، مثلاً پالتو جانور، پرندے، شیر، کتے، کوئل، چکور، بھل پھول، وغیرہ۔ ان تمام مخلوقات اور اشیاء میں یوسف تاظم نے انسانی زندگی اور طرز معاشرت کے حوالے سے کوئی نہ کوئی معنی پہلو ضرور پیدا کیا ہے جس میں طویہ بھی چھپا ہوا ہے۔ مگر یہ قوم کا کتوں کے ساتھ جو رویہ ہوتا ہے اسے یوسف تاظم نے یوں قلم بند کیا ہے۔

"مگر یہ قوم نے اپنے معاشرے میں کتوں کو بھی اعلیٰ مقام دے رکھا ہے۔ یہ بھی اپنی کھس مزاح کا شاخسانہ ہے۔ وہ لوگ کتوں کو بھی اعلیٰ قوم ہی مانتے ہیں اور خاص طور پر وہاں کی خواتین تو ان کی اتنی دسارہ ہوتی ہیں کہ کسی کی گود بھی کتے سے خالی نہیں پائی جاتی۔ خرد کتوں نے بھی مہذب اور متہذبن ہونے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ ان کے گلے میں کوئی چمچی پتہ یا رنگین موکاف ہو جائے ہو، وہ پارکوں میں ٹپکتے ہوئے کوئی باز یا حرکت نہیں کرتے۔ کسی بھی ہم جنس کو اگر دیکھتے بھی ہیں تو صرف دیکھتے ہیں۔ بد نئی پر بائیں نہیں ہوتے۔ ہم تو اگر یہ قوم کی کتوں سے اعلیٰ عظمت کے قائل ہیں۔ ان کے یہاں کتوں سے بغض گہرا ہونا ان سے ہوس و کتا کے مراسم رکھنا کوئی معیوب فعل نہیں بلکہ اگر ان میں مرام سے شدہ پورا بے کاہانہ کتوں تو اسے پسماندگی سمجھا جاتا ہے۔" (ایضاً ص ۳۳ و ۳۴)

## ادبی تہذیب کے لسانی معیروں

جب تک کہ فن کار کے مزاج میں گفتگو، خوش طبعی اور زعم دولی اور گفتار میں شوخی و لعل الغالی نہ ہو مزاج نہیں پیدا ہو سکتا۔ لیکن مزاج کی تخلیق میں زبان کا بھی غیر معمولی ردول ہوتا ہے۔ زبان کے ہی اسٹ بکچر اور زبان کے ہی تخلیقی، انوکھے اور نادر استعمال سے مزاج معروض و جرد میں آتا ہے۔ زبان کا تخلیقی استعمال زبان کے عام استعمال سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ زبان کا وہ استعمال ہے جس کی طرف عام آدمی کا ذہن نہیں جاتا۔ اسے زبان کے استعمال میں عذرت، جدت اور انوکھے پن سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ایسی زبان فن کار کی عوامی اور اکثر زبان کے معررہ نام (Norm) سے انحراف کے نیچے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ فن کار زبان کی تخلیق کے لیے جن لسانی حربوں (Tools) کا استعمال کرتا ہے ان میں ایمام، رد و تہذیب، لفظی، مناسب لفظی، تضاد، کافہ، بندی، تخیس صوتی وغیرہ کافی اہم ہیں۔

یوسف ناظم ایک زعم دول، خوش طبع اور قلم مزاج فن کار ہونے کے ساتھ ساتھ زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی کامل قدرت رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی طرز و مزاجیہ تحریریں فنی اعتبار سے اعلیٰ معیار کی حامل ہیں جن سے کوئی بھی ادبی مورخ صرف نظر نہیں کر سکتا۔

(یوسف ناظم [۱۹۲۱ تا ۲۰۰۹ء] کی زندگی میں لکھا گیا اور ماہنامہ اخبار اردو (اسلام آباد)، جلد ۲۵، شمارہ ۷، اپریل ۲۰۰۸ء میں شائع ہوا۔ مکرر اشاعت: روزنامہ "نار اسلام" (دہلی)، جلد ۱، شمارہ ۳۵۵، اپریل ۲۰۰۸ء)۔

# فہرست کتب

- 20889 تنقید کی جمالیات  
(تنقید کی اصطلاح، بنیادی، منتقادات) (جلد: 1) پرو فیسر قتیق اللہ 995
- 20890 تنقید کی جمالیات  
(مشرقی شعریات: مراحل و عناصر) (جلد: 2) پرو فیسر قتیق اللہ 1096
- 20891 تنقید کی جمالیات  
(مشرقی شعریات: اوراد و تنقید کا ارتقا) (جلد: 3) پرو فیسر قتیق اللہ 1395
- 20892 تنقید کی جمالیات  
(مارکسیٹ، بلوارکسیٹ، ترقی پسندی) (جلد: 4) پرو فیسر قتیق اللہ 995
- 20893 تنقید کی جمالیات (جلد: 5) (جلد: 5) پرو فیسر قتیق اللہ 1095
- 20894 تنقید کی جمالیات (ساقیات، لہجہ ساقیات) (جلد: 6) پرو فیسر قتیق اللہ 995
- 20895 تنقید کی جمالیات (روحانیات و نثریات) (جلد: 7) پرو فیسر قتیق اللہ 995
- 20896 تنقید کی جمالیات (تصویرات) (جلد: 8) پرو فیسر قتیق اللہ 1095
- 20897 تنقید کی جمالیات (ادب و تنقید کے مسائل) (جلد: 9) پرو فیسر قتیق اللہ 995
- 20898 تنقید کی جمالیات
- (اضافی تنقید، ادبی امانات کا تنقیدی مطالعہ) (جلد: 10) پرو فیسر قتیق اللہ 1195
- 19981 تاریخ ادب اردو ۱۰۰۰ء تک (جلد اول) گیان چند جین، سیدہ جعفر 995
- 19982 تاریخ ادب اردو ۱۰۰۰ء تک (جلد دوم) گیان چند جین، سیدہ جعفر 1095
- 19983 تاریخ ادب اردو ۱۰۰۰ء تک (جلد سوم) گیان چند جین، سیدہ جعفر 995
- 19984 تاریخ ادب اردو ۱۰۰۰ء تک (جلد چہارم) گیان چند جین، سیدہ جعفر 850
- 19985 تاریخ ادب اردو ۱۰۰۰ء تک (جلد پنجم) گیان چند جین، سیدہ جعفر 895
- 20433 ماہنامہ جمالیات پرو فیسر گیان چند جین 1995

20846	اردو کی نثری داستانیں	ڈاکٹر گیان چند جین	1595
20710	لسانی جائزے	ڈاکٹر گیان چند جین	640
20848	لسانی رسمتے	ڈاکٹر گیان چند جین	850
20887	لسانی مطالعے	ڈاکٹر گیان چند جین	895
20738	منقذ سے اور تھرے	پروفیسر گیان چند جین	450
20845	اردو کا اپنا عروض	ڈاکٹر گیان چند جین	360
20847	ادبی اصناف	ڈاکٹر گیان چند جین	450
20737	توحی لسانیات ایک تعارف	ایچ۔ اے۔ طیس	1395
20888	اردو میں لسانی تحقیق	پروفیسر عبدالستار دہلوی	1095
21038	ادبی اور لسانی تحقیق	پروفیسر عبدالستار دہلوی	1150
20941	لسانی تفکیرات اور نئی نظم	تحقیق و تجزیہ: مختصر مہاروی	895
20900	زبان اور قواعد	رشید حسن خان	995
16748	دکن میں اردو	نصیر الدین ہاشمی	1995
4949	نکستو کا دبستان شاعری۔ جلد اول	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	850
4950	نکستو کا دبستان شاعری۔ جلد دوم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	1095
3787	دلی کا دبستان شاعری	ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی	895
3908	تاریخ ادب اردو	رام بابو سکسینہ	1150
20803	لسانہ عجائب	رجب علی بیگ سردار	850
20809	شرح دیوانہ غالب (اردو)	ڈاکٹر قاضی سعید الدین احمد علیک	995
20708	انیسویں صدی کی فلمی ادبی اور تہذیبی روایت	مرتب: پروفیسر غفران احمد	895
9289	اردو میں فکر انسان نگاری کی تنقید	ڈاکٹر پردین اکمل	295
17485	مثنوی اور مزاج	ڈاکٹر اشفاق احمد درک	1295
17493	راجندر سنگھ بھدی (فلسفیت اور فن)	جگدیش چندر رودھاون	1285
18101	گوبی چند نارنگ (حیات و خدمات)	ڈاکٹر محمد حامد علی خاں	1495
8531	اردو نثر کی داستان	ڈاکٹر طیبہ خاتون	795
14703	اردو شاعری کی داستان	ڈاکٹر محمد امین خاں	710

1995	ڈاکٹر یوسف حسین خاں	20340	اردو نثر
495	پروفیسر حبیب اللہ قلندر	6511	زبان و ادب
850	ڈاکٹر اسلم آزاد	18100	اردو ناول کا ارتقاء
995	ڈاکٹر نصیر احمد خان	18097	اردو انشائیہ کا ارتقاء
995	پروفیسر سید محمد حسین	19758	انشائیہ اور انشائیہ
1060	ڈاکٹر تقیر حسین	18099	اردو ناول کی فنی مباحث
850	ڈاکٹر رضا حیدر	18102	غالب اور عہد غالب کی نثر میں
525	میر حسن دہلوی	9107	مشقوی بحر الفہرست - شعری داستانوں کا ارتقاء
550	عبدالحلیم شرر	9259	قدیم لکھنؤ - مشرقی تمدن کا آخری نمونہ
360	راجا ناصر سلطان	14216	ہارن دیوار - قصہ چہار درویش
150	مطہر بن بطرس (گیارہ ضابطہ شعری مضامین کے ساتھ)	5370	مطہر بن بطرس
800	راجا ناصر سلطان	8758	انگریزی ادب کا تنقیدی جائزہ - 800ء سے تاحال
795	مولانا محمد حسین آزاد	9284	نخن دان قاری
250	مولانا محمد حسین آزاد	9285	قصہ بہار
250	مولانا محمد حسین آزاد	9286	نیرنگ خیال
1295	مولانا محمد حسین آزاد	9283	آب حیات (مکمل متن)
950	مولانا الطاف حسین حالی	9282	یادگار غالب
1150	عبد السلام ندوی	17582	اقبال کامل
1290	عبد السلام ندوی	17506	شعر الہند (حصہ اول)
1295	عبد السلام ندوی	17507	شعر الہند (حصہ دوم)
1495	پروفیسر سید محمد	13333	مجموعہ مکاتیب غالب
1850	سید سلیمان ندوی	18583	حیاتِ قبل
895	سید سلیمان ندوی	18096	مکاتیبِ قبل (حصہ اول)
795	سید سلیمان ندوی	18097	مکاتیبِ قبل (حصہ دوم)
995	ڈاکٹر عبید اللہ فہد لاجی	20709	ابن رشد اور ابن خلدون (مذہب، فلسفہ، سماجیات)

1095	سوانح عمری: مولانا جلال الدین رومی (صاحب المثنوی) قاضی تلمذ حسین	20815
350	مولانا الطاف حسین حالی	9288
350	صاحب عابد حسین	11855
450	مولانا الطاف حسین حالی	8333
285	مولانا الطاف حسین حالی	8798
295	مولانا الطاف حسین حالی	8797
1395	سید نور احمد	18784
995	مرحب: شیماء مجید	9280
350	محمد اسلم خان نیازی	8815
595	طارق محمود	12424
295	طارق محمود	13118
450	تعمید ذریعہ: طارق محمود	13119
1250	آسٹن	11714
250	رانا سلطان محمود	3150
450	رانا سلطان محمود	9108
850	مولانا الطاف حسین حالی	10473
900	مولانا الطاف حسین حالی	10474
995	ڈاکٹر افضل مصباحی	20378
490	اردو صحافت کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ (ڈاکٹر صدیقی) محمد مصطفیٰ علی سرداری	20379
850	ساجد کی ٹیٹھی	20382
850	محبوب الرحمن فاروقی، محمد کاظم	20380
850	ڈاکٹر محمد ابوبکر	20381
580	مصوم مراد آبادی	17345
995	حشاق صدف	17351
1595	سید اقبال قادری	18738







an artwork by ARTWORKS INTL  
KH. Atzal Kumbal - 0320 - 4031556

042-36370656  
042-36374044  
042-36303321  
0300-4488470

میں چیمبر 3۔ ٹیل روڈ لاہور  
Email: book\_talk@hotmail.com  
www.facebook.com/booktalk.pk  
Website: www.booktalk.pk

بک ٹاک

